

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Los banners de Discoteca Flaming Star como espacio
dialógico. Generar lugares frágiles, situaciones
vulnerables y métodos disfuncionales**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Cristina Gómez Barrio

Directora

Lila Insúa Lintridis

Madrid, 2015



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**LOS *BANNERS* DE DISCOTECA FLAMING STAR COMO ESPACIO DIALÓGICO.
GENERAR LUGARES FRÁGILES, SITUACIONES VULNERABLES Y MÉTODOS
DISFUNCIONALES.**

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA PRESENTADO POR:

CRISTINA GÓMEZ BARRIO

Bajo la dirección de la Doctora

Lila Insúa Lintridis

Madrid 2015

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	1
I. INTRODUCCIÓN	3
INTRODUCIENDO UN COLECTIVO Y UNA PRÁCTICA COLECTIVA: DISCOTECA FLAMING STAR	6
LOS <i>BANNERS</i>	8
OTRA OBRA TEXTIL DE DFS: LAS <i>ALFOMBRAS</i>	9
¿POR QUÉ LOS <i>BANNERS</i> Y NO LAS <i>ALFOMBRAS</i> ?	10
ENSAYAR	11
UN MÉTODO DIALÓGICO PARA UNA OBRA DIALÓGICA	12
ESTRUCTURA DIALÓGICA E INTERTEXTUAL	17
II. UN ARCHIVO DE EXPERIENCIAS	23
II.1. MÉTODO: DE FONDOS FOTOGRÁFICOS A ARCHIVOS DE EXPERIENCIAS	25
LAS IMÁGENES DE / EN TORNO A LOS <i>BANNERS</i>	27
HACIA UN ARCHIVO DE EXPERIENCIAS: A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES	30
ARCHIVOS POCO CONVENCIONALES	33
CONVERSACIONES POR IMÁGENES, INSTANTES COMUNES EN ARCHIVOS	36
LA VISUALIZACIÓN DE LAS CONVERSACIONES	38
II.2. ARCHIVO DE <i>BANNERS</i>	41
LEYENDA Y NOTAS PARA LA NAVEGACIÓN DEL ARCHIVO DE <i>BANNERS</i>	43
EL ARCHIVO DE <i>BANNERS</i>	44
II.3. CONVERSACIONES	123
LEYENDA Y NOTAS PARA LA NAVEGACIÓN DE LAS CONVERSACIONES	125
II.3.1. WOLFGANG MAYER	127
II.3.2. JOHANNES PAUL RAETHER	195
II.3.3. MONA KUSCHEL	237
II.3.4. RIKE FRANK	285
III. LUGARES FRÁGILES, SITUACIONES VULNERABLES Y MÉTODOS DISFUNCIONALES	353

III.1.IMAGEN / ESCENA	357
III.2. LOS TEXTILES Y LOS BANNERS COMO MEDIADORES DE CONDICIONES ENTRE ESCENA, IMAGEN, ARTE, NO ARTE, LO ÓPTICO Y LO TÁCTIL	365
EL VÍNCULO ENTRE LO TEXTIL Y LO SOCIAL	365
VENTANAS CON VISILLOS Y TELONES	367
“TEXTILES EN EL ESPACIO” Y <i>BANNERS</i> EN EL ESPACIO	375
UNA PROPUESTA PARA LA ARQUITECTURA, UNA PROPUESTA ARQUITECTÓNICA	383
III.3. OTRO IDIOMA: EL TEXTO DE LOS <i>BANNERS</i>	397
TEXTO Y TEXTIL / TEXTO EN TEXTIL / TEXTOS COMO ARTEFACTOS TÁCTILES	398
ESCRITURA ENFRENTADA EN UN ESPACIO INESTABLE	399
TEXTO PUNK	407
EL DESEO (SUSTRACCIÓN) DE UN CUERPO EN MOVIMIENTO. TEXTO ANIMADO	411
III.4. ESOS MÉTODOS DISFUNCIONALES: ENSAYAR	419
GRACIAS A LAS ESTRATEGIAS BRECHTIANAS	419
LA ACCIÓN DE IMPLICAR, ¿A QUIÉNES? Y ¿CÓMO?	421
VERSIONAR CANCIONES, REPETIRLAS Y HACER UN REPERTORIO	425
UN ENSAYO FOLCLÓRICO, UNA TRAMA IRREVERENTE	428
EL ENSAYO TÉCNICO	432
LA RESISTENCIA Y LA INTIMIDAD DEL MEDIO EN LA RUTINA	434
ENSAYAR NEGOCIANDO PAPELES ASIGNADOS Y DOCUMENTOS	439
IV. CONCLUSIONES	451
V. ABSTRACT IN ENGLISH	461
VI. EPÍLOGO TEXTIL	469
VII. BIBLIOGRAFÍA	473
FUENTES WEB	480
ANEXO	

COMUNES Y / INTERESES Y / ASPIRACIONES Y

Lila Insúa, Wolfgang Mayer, Johannes Paul Raether, Mona Kuschel, Rike Frank, Manuela Lomba. Muchas gracias por la guía, el acompañamiento y la contribución decisiva a este estudio, no existiría sin vuestro trabajo.

GLAMOROUS INTELLIGENCE

Fernando Baños Fidalgo, Josué Sevilla, Fernando Quincoces, Alex Reynolds, Sabeth Buchmann, Avery F. Gordon, Celine Condorelli, Sarah Beddington, las alumnas y alumnos de Intermediales Gestalten de la Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, las compañeras y compañeros de la Akademie der Bildenden Künste de Stuttgart, Jeremiah Day, Karolin Meunier. Muchas gracias por los consejos y los diálogos que han enriquecido este estudio.

WATCHING FRIENDS SLEEPING DAWN IN FUTURELAND

Liana Angelescu, Irene Gómez Barrio, Theresa Dembler Stam, Susi Bilbao, Michael Birchall, Miren Jaio, Leire Vergara, Meike Elsser, Annette Kölbl, Marta Magariños, Rafa Suárez, Toni Crabb, Sarkis, Dirk Snauwaert, Philipp Ziegler. Gracias por toda esa ayuda tan decisiva.

LOVE & AVANTGARDE

Wolfgang Mayer, Valentina Zoe Mayer Gómez, Paula Barrio Pérez. Mil gracias por hacer posible el espacio necesario para pensar y crear.

I. INTRODUCCIÓN

Este estudio se centra en la producción y el uso de textiles en las artes visuales como elemento táctil, visual y espacial, recurrente en la presentación y realización de obras de carácter performativo, con el objetivo de entender qué tipo de espacios ayudan a crear estos elementos materiales y qué tipo de formatos de producción y presentación son posibles en tales constelaciones. Para tal empresa nos ayudaremos de los *Banners* del colectivo Discoteca Flaming Star (DFS) como objeto y medio de estudio. Los *Banners* son textiles de grandes dimensiones en forma de pancarta o de lona que el colectivo viene realizando desde 2001. Los *Banners* crecen de las performances y para las performances, son mostrados en los espacios en los que DFS realiza sus performances, pero también son presentados como obra en exposiciones, bien usados como superficie de proyección bien instalados en diversos encuentros como simposios, conferencias, etc. La investigación interroga a través de estas obras textiles indagando sobre su papel en las constelaciones en las que son desplegadas. Además, este entorno textil servirá de pretexto para realizar una aproximación a un formato de producción y presentación apenas estudiado desde las artes visuales, el ensayo (como acto de ensayar). Con nuestro trabajo queremos contribuir a un cuerpo teórico y práctico que actualmente se está gestando alrededor de esta forma de hacer y presentar.

El trabajo se ha realizado desde una posición clara de la producción, como artista que trabaja en colectivo, intentando proponer un marco académico de investigación capaz de tomar forma en base a la experiencia de hacer arte –para poder aportar conocimiento precisamente desde esa experiencia artística colectiva-. Desde 2011 DFS (Wolfgang Mayer y Cristina Gómez Barrio) dirigimos el

departamento de estudios de posgrado en *Intermediales Gestalten* en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart (Alemania)¹. Como docentes de educación formal superior en las artes visuales observamos con preocupación la creciente demanda de legitimación a jóvenes artistas en fase de formación. En este sentido, con este estudio hemos intentado compartir el desconcierto artístico de los estudiantes de *Intermediales Gestalten*, un desconcierto que toma forma en una conjunción de demandas y espectaciones respecto a lo que han de conseguir durante un período que, en tanto que espacio pedagógico y artístico, tendría que estar precisamente protegido de esa presión por responder a demandas de genialidad y seguridad en el hacer; en definitiva, debería estar protegido de la imposición de llegar a resultados con los que poder inscribirse en un régimen de eficiencia profesional. Es legítimo haber pintado durante todos los años de estudios de Bellas Artes y querer hacer un posgrado en intermedialidad, queriendo hacer performances sin tener conocimientos ni experiencia al respecto; la mayoría de las estudiantes que llegan a este departamento tienen precisamente ese deseo y hay que tomárselo no sólo muy en serio, sino que también el conocimiento, la experiencia pictórica y el deseo de pintar han de seguir teniendo peso en medio del desconocimiento del nuevo medio desde el que desean reflexionar y formular su propio lenguaje artístico.

Al investigar se otorga espacio al hecho de no saber, el punto de partida es el desconocimiento de aquello que se quiere abordar. En este sentido, este estudio es también un

¹ Más información sobre *Intermediales Gestalten* bajo <<http://www.abk-stuttgart.de/studium/studienangebote/intermediales-gestalten.html>> última consulta 28.04.2015.

ejercicio de aproximación a ese estado de desconcierto, dejando espacio a las múltiples imposibilidades sentidas en el hacer artístico tanto en una situación de aprendizaje como en un contexto profesional. Con este proyecto intentamos proponer la investigación artística realizada por artistas docentes como un terreno o “punto de partida” para la reflexión y la formulación artística así como una plataforma de impulso para generar formatos pedagógicos innovadores². Pero eso es algo que sólo podremos valorar juntos pasado un tiempo. Un proceso de investigación se aborda desde una conciencia de desconocimiento y abrazar este en un contexto educativo jerarquizado es una posibilidad de aproximación a las ansiedades sentidas por el alumnado.

Los *Banners* se perfilaron como terreno ideal para esta empresa. En tanto que obra que venimos realizando desde el 2001 aporta gran material, puntos de partida, experiencias y un amplio archivo; pero al mismo tiempo son la forma en que se entretejen en los espacios y la caída de sus telas sigue siendo un enigma para nosotros. Estos textiles de grandes dimensiones son en gran medida una forma de pensar, de pensar táctilmente, formulando textos que se arrugan con la tela, de pensar de forma dialógica, un excelente híbrido entre medio y objeto. Uno de los primeros pasos a dar es presentar el colectivo en sí y con él uno de los primeros dilemas de esta

investigación: ¿cómo hacer de una práctica colectiva una investigación colectiva en un entorno académico que no cuenta con modelos de validación colectiva? Nuestra respuesta a esta cuestión ha sido de carácter metodológica, proponiendo métodos capaces de incluir diversas voces y recogiendo distintos momentos en prácticas y archivos.

INTRODUCIENDO UN COLECTIVO Y UNA PRÁCTICA COLECTIVA: DISCOTECA FLAMING STAR

En la página web de Discoteca Flaming Star aparece la siguiente descripción del colectivo:

Discoteca Flaming Star es un grupo artístico colaborativo e interdisciplinar, un grupo de gente que utiliza canciones y otras formas de expresión oral, entendiendo estas como una respuesta personal a eventos históricos y a hechos políticos y sociales.

A través de transformaciones y transferencias conceptuales, musicales y visuales, crean performances, esculturas, dibujos, escenarios y situaciones cuya principal intención es retar la memoria de la audiencia, transformando sus viejos deseos y encontrando pasados inventados o pasados que nunca ocurrieron. DFS es el lugar en el que el oráculo habla a través de los no-elegidos. DFS es una carta de amor escrita en presente continuo, una carta de amor a miles de artistas.

² La Facultad de Bellas Artes de Zurich cuenta con un proyecto de investigación al respecto. Dirigido por Michael Hiltbrunner, el equipo de investigación estudia archivos de artistas y su posible activación para la actividad docente. Uno de los puntos de partida de la investigación del equipo de Hiltbrunner es la obra del artista suizo Serge Stauffer (1929–1989) quien en un texto escrito en los años 70 formuló su idea del arte como investigación. Más información bajo: <<http://www.krop.com/michaelhiltbrunner/resume/>> última consulta 10.03.2015.

Explotan sus conocimientos y la falta de estos, trabajando despacio, inspirados por Anita Berber, la peluca de Warhol, fantasmas sin hogar, la “Arena” de Rita McBride, Gregg Bordowitz, Mary Shelley, Karl Valentin y Lisl Karlstadt, el Grupo Vienés, Alvaro, Joey Arias, las pinturas de David Reed y las converaciones con este.

DFS presenta maravillosas canciones de amor, consumo, fervor y feminismo, alfombras que ayudan a cruzar puentes en llamas, ensayos frágiles en forma de dibujos y cosas que juntan a pesar que no conjoinan...

Operan directamente en el hueco entre acción y documentación, generando y encontrando documentos que nos ayudan a hablar lenguas extrañas y lenguajes que incitan a la acción y el argumento.

Cristina Gómez Barrio y Wolfgang Mayer son la base de Discoteca Flaming Star desde 1998 ³ (Discoteca Flaming Star, s.a.).

Las líneas reproducidas arriba narran en gran medida lo que llevó a Discoteca Flaming Star a constituirse como colectivo y lo que sostiene su existencia hasta hoy: ambiciones descomunales, el amor por el trabajo de otros artistas, la ficción, el intercambio permanente con otras artistas, vivas, muertas, vivos, muertos; objetivos

³ Texto original del archivo de Discoteca Flaming Star, en la página del colectivo se encuentra una traducción al inglés < <http://www.discotecaf flamingstar.com/index.php?id=concept.htm> > consultado por última vez el 01.04.2015

innecesarios y cruciales a la vez, el entusiasmo, la vanidad y su puesta en escena. Además, todo ello en tanto que expresión de dos de las necesidades artísticas más urgentes que sentimos como colectivo: la búsqueda de una respuesta inmediata, de carácter intelectual y emocional por parte del público, y recoger la vivencia de la conversación constante –con distintos niveles de verbalidad y visualidad– con otros profesionales de las artes visuales y de las artes escénicas. En definitiva, el deseo de constituir, a través de Discoteca Flaming Star, un lugar en el que pensar juntos sobre las limitaciones a la hora de crear, un lugar en el que ensayarse como otros artistas con la posibilidad de deconstruir las expectativas propias y de la audiencia.

El texto de la página web de Discoteca Flaming Star aquí reproducido fue redactado por mí, candidata doctoral con este estudio, en el año 1999, y sin embargo no me considero su autora. En un proceso de diálogo continuo que va más allá de la suma de aportaciones individuales, en esta forma de práctica artística, la autoría individual se diluye, las ideas crecen en colectivo y a pesar de que pueden encontrar su materialización o su verbalización a través de un miembro concreto del grupo, se trata de un pensamiento surgido en un diálogo multidireccional y dilatado en el que no hay autoría unipersonal. Uno de los nombrados en el texto de la web, el artista y ensayista Gregg Bordowitz, dice a menudo en sus presentaciones públicas: “no existe una obra de arte realizada por un sexo único en un momento único”⁴. Con estas líneas y un

⁴ Gregg Bordowitz en Artist Space NYC (2006) en el contexto de la exposición “When Artists say We” según nota en mi diario de trabajo. También podemos comparar este enunciado de Bordowitz con el de Hélène Cixous quien describe su forma de escribir como un intercambio con otras y otros artistas artistas, (ver p. ³³) David Reed (ver p. ³⁸).

método propuesto desde lo dialógico estamos sugiriendo la autoría abierta de este estudio, con la esperanza de inscribir una semilla para que en un futuro próximo el contexto académico considere también formas de validación colectiva en los proyectos de investigación artística.

LOS *BANNERS*

Como el texto reproducido arriba deja entrever, el colectivo trabaja con diversos medios y formatos: performance, escultura, dibujo, video, instalación y sonido. ¿Qué preguntas y situaciones concretas despertaron la necesidad de DFS por hacer *Banners*?

Los *Banners* de Discoteca Flaming Star son textiles de grandes dimensiones —emulan la naturaleza de una pancarta, un fondo de telón o una lona— que el colectivo viene realizando desde el año 2001. Los *Banners* crecen de la experiencia de realizar performances y se hacen tanto para protegernos durante estas como para ser insertados en exposiciones. No se tarda nada en instalarlos, tan sólo se necesita una escalera, un martillo, unos clavos y unos minutos para que estos cuelguen en el espacio y puedan cumplir su función.

Los *Banners* surgieron a partir de una necesidad en el contexto de la producción, durante el día a día de un modo de trabajar. Son una forma de inscribir nuestras propias condiciones creativas en contextos predefinidos, bien porque forman parte de un régimen de exposiciones y eventos a los que somos invitados o bien porque los

iniciamos nosotros mismos. Por lo tanto, surgen dentro de una experiencia de nomadismo para la que necesitamos un elemento de constancia y casi de carácter totémico en el que asentarnos temporalmente. Algo familiar que contenga aquello que nos da fuerza en nuestro día a día artístico operando como soporte de emblemas abiertos, conceptos, frases, asociaciones que resuenan en un cuerpo colectivo expandido. Textiles de grandes dimensiones con los que poder viajar y empezar a tantear un lugar en el que queremos constituir un espacio temporal mediante una vivencia artística.

En la página web de DFS se encuentra la siguiente descripción de esta obra textil:

Discoteca Flaming Star plantea los *Banners* (banderas, estandartes), que sirven como telón de fondo durante muchos de sus performances, como una transformación espacial en la que poder formular problemas. En los emblemas dibujados en los *Banners* se exponen conceptos con los que reflexionar sobre la actividad artística y la relación de esta con los distintos registros de la experiencia cotidiana del artista y del espectador.

Al contrario que los lemas afirmativos, con ánimo de crear pertenencia contenidos en banderas, y estandartes insignia; las fórmulas verbales incluidas en estas telas para espacios performativos quieren constituir un espacio de participación,

espontaneidad y duda⁵ (Discoteca Flaming Star, s.a.).

Su naturaleza responde, más bien, a la de elementos que forman parte de una cosmología mayor y no tanto a la de unos objetos artísticos autónomos. No es hasta el año 2007 que los *Banners* son incluidos por primera vez en una exposición colectiva durante toda la duración de la misma y no sólo durante nuestra aparición performativa.

Se podría reflexionar sobre este hecho dentro de los procesos de transformación que forman parte de la naturaleza de las exposiciones y de la mediación y recepción de la obra artística en general durante los últimos años. Sin embargo, aunque esta no es la disciplina ni la investigación que nos ocupa, es importante en un inicio del estudio preguntarnos por la naturaleza de los *Banners*: si no son objetos artísticos autónomos, tampoco podrán ser, en este sentido, objetos “clásicos” de investigación y nos ayudarán así a proponer otros métodos.

Hasta la aparición de este estudio existen dos textos en torno a los *Banners*. En 2008, la artista Ines Schaber contribuyó con “La pérdida de rojo” (Álvarez Reyes, 2008:109-113) a la publicación *mil versas mil centralias mil prinzeßinnen*. En el texto, la artista y teórica habla de los *Banners* apoyándose tanto en su forma y materialidad como a través de textos extraídos de los mismos *Banners*. El segundo texto es una contribución de Discoteca Flaming Star a un libro todavía no publicado (tiene prevista

⁵ Texto original del archivo de Discoteca Flaming Star, en la página del colectivo se encuentra una traducción al inglés <http://www.discotecaflamingstar.com/index.php?id=obras_Banners.htm> consultado por última vez el 01.04.2015.

su impresión para el otoño del 2015) que recogerá las contribuciones de los ponentes del congreso internacional *The Diagrammatic Practice of the Micropolitical – the Spatio-temporal Expression of Play between Power, Knowledge and the Aesthetics of Existence* organizado por Dimitrina Sevova y Christoph Brunner para la Escuela superior de Bellas artes de Zurich en Noviembre de 2013⁶. En nuestra contribución tanto al congreso como a la publicación nos centramos en el “Treppen Banner” (2012) desplegando de forma abierta y asociativa las capas de antecedentes que lo generaron.

OTRA OBRA TEXTIL DE DFS: LAS *ALFOMBRAS*

Quizá podemos introducir con más claridad esa naturaleza de los *Banners* si los comparamos con otros trabajos textiles de Discoteca Flaming Star, ya que los *Banners* no son los únicos textiles que viene realizando el colectivo. En el año 2004, tres años después del primer *Banner*, hicimos la primera *Alfombra*. Las *Alfombras*⁷ usan como base alfombras abandonadas, encontradas en la calle, en sótanos, en desvanes, objetos que nadie parece querer usar y que, a menudo, son malolientes. Estas alfombras son transformadas mediante la inscripción de un texto en negativo, es decir, el texto es legible en la superficie de la alfombra, siendo el resto de la superficie pintada de color

⁶ Se puede consultar un resumen de la conferencia y el programa de la misma en <<http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/2014/ausgabe-37/berichte/conference-report-on-the-diagrammatic-practice-of-the-micropolitical-the-spatio-temporal-expression-of-play-between-power-knowledge-and-the-aesthetics-of-existence>> consultado por última vez 07.01.2015

⁷ Todas las Alfombras realizadas por Discoteca Flaming Star hasta la fecha se pueden ver bajo <http://www.discotecaflamingstar.com/index.php?id=obras_Alfombras.htm> consultado por última vez 22.01.2015

negro. La función que cumplen estos objetos dentro de la propuesta estética de Discoteca Flaming Star es bien distinta. Las *Alfombras* son una especie de traducción o de documentación textil del espacio temporal de una performance, sin la necesidad de representar lo acaecido. Son más bien una evocación del espacio construido durante las performances sin tener que contar con la presencia explícita de los artistas.

Los espectadores están invitados a entrar en estas alfombras abandonadas y transformadas en las que hemos escrito textos que se enredan entre ornamentos e hilos pegajosos. Para ello han de mirar hacia abajo y leer girando su cuerpo, a veces, siguiendo las líneas de escritura con los dedos... En el espacio se genera un baile sutil gracias al movimiento del espectador que lee.

¿POR QUÉ LOS *BANNERS* Y NO LAS *ALFOMBRAS*?

Banners y *Alfombras* son ambos trabajos textiles pero, como acabamos de relatar, la gestación de las *Alfombras* y su función estética es bien distinta a la de los *Banners*. Las *Alfombras* son objetos documentales, con carácter más autónomo, ya que el espectador se las encuentra de forma íntima, mirando hacia abajo, viendo sus pies dentro de la obra mezclados con el texto y el movimiento corporal de la lectura. Los *Banners* son objetos más dependientes de esa constelación temporal a la que contribuyen con su presencia y se dirigen a los espectadores con una mirada frontal y abierta, como parte de un grupo personas. Así, si en un inicio pensamos en abordar las relaciones entre performatividad y lo textil, incluyendo ambas líneas de

trabajo, en seguida nos dimos cuenta de que las diferencias entre ambos superaba los márgenes de una investigación. Las *Alfombras* activan preguntas que tienen que ver con formas expandidas de documentación dentro de una propuesta artística, con las complejas relaciones en la traducción del medio performance al medio escultura-textil; y, además, en tanto que alfombras cuentan con un concepto teórico muy claro el de “la heterotopía” de Foucault⁸. Por su parte, los *Banners* activan preguntas que tienen que ver con la naturaleza de los formatos en las artes visuales en su cruce con las artes escénicas y es ahí, en este cruce, donde hay menos estudios desde una perspectiva de las artes visuales.

La motivación del estudio es entender tanto la contribución específica de una obra textil a la constelación performativa de las artes visuales como, gracias a ella, entender las operaciones estéticas recurrentes de este modo de hacer; abordamos este complejo objetivo desde un ángulo espacial y de producción de espacios. El carácter no autónomo de los *Banners* dentro de ese conglomerado artístico que es la obra performativa y expositiva de Discoteca Flamingstar posibilita una metodología dialógica multidireccional: de los formatos a los *Banners* y de los *Banners* a los formatos.

8 Foucault presentó este concepto en «Des espaces autres», conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984. El texto consultado por Discoteca Flaming Star es uno en inglés cedido por Jason Wu en el año 2005, compañero en el programa de *Whitney Independent Study Program* (Nueva York)- sin referencia bibliográfica.

ENSAYAR

La hipótesis que nos guía en el estudio es si la presencia de textiles de grandes dimensiones facilita la configuración de espacios y situaciones artísticas vulnerables: formatos de ensayo, espacios en el cruce de las artes visuales con las artes escénicas. Nos referimos aquí al ensayo como prueba, como acto de ensayar. ¿Ayudan estas telas a ligar e incluso fusionar los espacios de producción artística con los espacios de presentación artística así como los instantes de producción y presentación?

El acto de ensayar proviene primordialmente del contexto de las artes escénicas y musicales. Desde una perspectiva de las artes visuales el acto de ensayar aparece asociado tanto a performances como a diversas producciones nacidas al borde de distintas disciplinas. Pensemos por ejemplo en los proyecciones-performances de Jack Smith, las instalaciones de Helio Oiticica, las películas de Yvonne Rainer, el proyecto *Temenos* de Gregory Markopoulos⁹, todas ellas han contribuido a la expansión de la artes visuales y son, a su vez, referencias para el colectivo Discoteca Flaming Star.

Calentar, intentar, repetir, fallar, observar, internalizar, practicar, esperar y volver a repetir son acciones y

9 Todos estos artistas son ampliamente conocidos, salvo Markopoulos al que dedicamos las siguientes líneas: Webber (2014) ha calificado el proyecto *Temenos* como uno de los más ambiciosos del cine del s.XX. Para este Gregory Markopoulos reeditó toda su obra cinematográfica para juntar las 80 horas que constituyen su película “Eniaios”. Para la proyección de esta obra Markopoulos designó una localización determinada en los campos de la Arcadia griega como el único lugar en el que “Eniaios” puede ser visionada (actualmente sólo una vez cada cuatro años). Más información sobre *Temenos* bajo <<http://www.the-temenos.org/>> última consulta 14.04.2015.

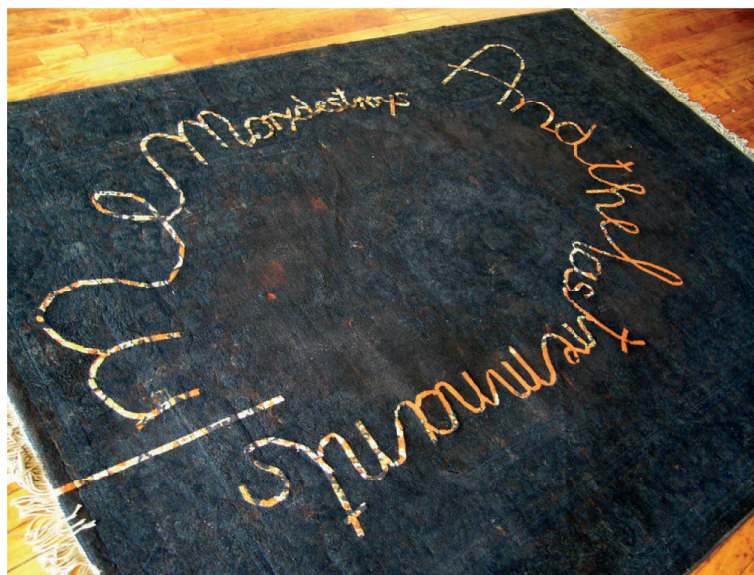


Fig. 1 “Alfombra 4 (And The Last Remnants / Memory Destroys)”. 2006.

Pintura acrílica sobre alfombra encontrada. 169x231 cm.

aspectos formales tanto del ensayo como de procesos de aprendizaje. Según Buchman y Ruhm, en las artes visuales (primordialmente en performances de artistas visuales, instalaciones y traducciones audiovisuales de acciones en vivo) el modo de ensayar es entendido como una posibilidad para integrar métodos disfuncionales que retan sus propios medios y disciplinas (Buchmann & Ruhm, 2013).

Una de las intenciones como autora de este estudio ha sido el valarme de mi experiencia como artista de obra textil y performer (como parte de un colectivo) con la esperanza de que este hecho dote al proyecto de precisión, profundidad y, al mismo tiempo, de conceptos inesperados y reveladores. El método que propongo reconoce mi papel de artista en el campo de las artes visuales y mi implicación

en la creación de la obra que nos sirve de estudio de caso, con la voluntad de que este hecho no me otorgue de una incómoda autoridad sino más bien con la esperanza de que la experiencia performativa permita generar una escena de conocimiento que me ayude a situarme al margen dejando espacio tanto a otros actores como al lector-espectador. Para este objetivo involucro a diversos interlocutores en torno a Discoteca Flaming Star en diversos diálogos a lo largo de la investigación, facilitando así miradas transversales que contextualicen el trabajo del colectivo respecto a otras prácticas y producciones.

La intención del proyecto respecto a los *Banners* en relación a la investigación, es el extender a estos todavía más y dejar que su capacidad de transformación espacio-temporal nos ayude a integrar nuevos métodos en ese espacio y ese tiempo que es una tesis doctoral concebida como trabajo de investigación artística. La investigación usa como punto de partida el amplio archivo visual de relaciones y experiencias de Discoteca Flaming Star desde 2001 a 2014.

UN MÉTODO DIALÓGICO PARA UNA OBRA DIALÓGICA

Las motivaciones que nos impulsaron a realizar esta investigación nos han otorgado también la convicción de la necesidad de activar una relación metodológica en consonancia con nuestra práctica colectiva. Esta concordancia ha sido inspirada y sostenida por el trabajo de la cineasta y bailarina Maya Deren.

La artista Maya Deren desembarcó en septiembre de 1947 en Haití con la determinación de hacer una película usando elementos de danzas realizadas por los creyentes de la isla durante sus rituales vudú. El proyecto era muy claro: la realización de una película-collage, para ello contaba con todo el material necesario. Durante la estancia en la isla, la artista se distancia de este proyecto inicial para entregarse a las prácticas rituales del vudú y realizar numerosas grabaciones filmicas y de audio de las mismas (sin que estas cumplieren los criterios de su objetivo inicial) para terminar dedicándose durante años, desde una posición participativa, a una investigación que daría fruto a su libro *Divine Horsemen. The living Gods of Haiti* (Deren, 2004, cop.1953). El libro es un estudio clave para entender en profundidad las prácticas religiosas vudú de la isla, un trabajo muy respetado y de gran influencia para antropólogos y artistas. El prefacio de esta obra es una maravillosa reflexión sobre la investigación realizada desde la condición artística. La autora intenta entender con claridad las diferencias de su método con los de la antropología e intenta analizar las consecuencias de estas diferencias y, así, llegar a entender las especificidades del método artístico en tanto que investigación.

El primer paso en este proceso que describe Deren se refiere a su imposibilidad de elaborar el material fílmico recopilado en una imagen congruente que respondiese a sus intenciones originales, una especie de bloqueo artístico. Esta sensación de bloqueo, unida al hecho de reconocer la fuerza con la que se sentía atraída por los rituales vudú, le lleva a reconsiderar su proyecto inicial. No sólo se da cuenta de que no puede aislar la danza de la mitología que la sostiene sino que además debe admitir que en los rituales ella misma encuentra un significado directo,

profundamente relevante para ella y sorprendentemente contemporáneo.

Las diferencias metodológicas que Deren identifica tienen que ver con la forma de encuentro con el objeto de estudio. Como artista, Deren se aproxima a los rituales vudú sin preguntas pre-formuladas ni una forma sistematizada de recopilar información y datos. Retiene las memorias “de forma amorfa, dejando que la cultura y el mito emerjan gradualmente en sus propios términos y en su propia forma”¹⁰ (Deren, 2004:7). Es decir, deja que la práctica artística de conocimiento pulse al ritmo de aquello a lo que se quiere aproximar.

Deren cree que esta operación es posible ya que, como artista de una cultura industrializada, ella también es miembro de un grupo de población que suele ser objeto de estudio, una especie de grupo étnico sometido a análisis y políticas culturales que presuponen a sus individuos como agentes pasivos. Así, como “artista/nativa” se propone capturar toda la belleza y el significado (desde una perspectiva no nostálgica) de la religión vudú y sus ceremonias.

Como artista, Maya Deren respeta la integridad de las formas que encuentra intentando entender las fuerzas y estructuras que las constituyen sin separarlas del contexto en el que se materializan. Esta observación formal le

10 “I merely retained an amorphous, formless collection of memories which a professional observer would have systemized as soon as possible (...) I, having no such commitment, no professional or intellectual urgency, could permit the culture and the myth to emerge gradually in its own terms and in its own form” (Deren, 2004:7). Citamos aquí el texto original ya que la traducción es nuestra, a lo largo del estudio todos los textos traducidos por nosotros aparecen así citados.

hizo reconocer que uno de los rituales vudú, los *Petro*, respondía probablemente a otros orígenes mixtos distintos al resto de rituales y así reveló que la interacción entre las tradiciones traídas de África y las indígenas propias de la isla dotaron de la agresividad necesaria a las divinidades del culto *Petro* para que estas constituyesen el impulso necesario para la revolución haitiana.

Por supuesto, para elaborar su tesis, Deren tuvo que apoyarse y contrastar su hipótesis con el trabajo realizado con anterioridad por antropólogos; la artista reconoce en su prefacio el legado de Gregory Bateson y Joseph Campbell expresando admiración por el trabajo de ambos. Con esta obra y dedicación Deren nos ha dejado un ejemplo de entrega al ritmo de lo desconocido sin necesidad de predecir un resultado.

Entonces, la apertura de dejar a los *Banners* extenderse, incluso envolvernos en sus telas, demanda un método capaz de albergar su materialidad dialógica y textil. Mel Gooding, en una introducción a los archivos de audio “Audio Arts” de William Furlong, recoge la génesis del término “dialógico” en el contexto de la teoría literaria (Furlong, 2002:15): a principios del s. XX, Bakhtin acuñaba este concepto como una de las características de presentación polifónica de voces en el género de la novela. Gooding se apoya en este concepto en su introducción a dichos archivos —en los que desde 1976 a 2006 Furlong recopiló en grabaciones de audio el testimonio de numerosos artistas— para argumentar la dimensión de escultura social del proyecto. El autor nos presenta este gran archivo de entrevistas aludiendo a analogías entre el archivo y una gran novela.

Pero lo dialógico, a pesar de ser un concepto surgido hace tanto tiempo, cuenta con escasos precedentes documentales y teóricos. Esta deficiencia ha sido señalada por Grant H. Kester (2004) en su controvertido¹¹ *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. El autor apunta las diferentes dificultades metodológicas que se encuentra en su intento de desarrollar un estudio teórico de obras de arte contemporáneo que no basan su existencia en la elaboración de un objeto-producto final, sino en el diálogo colaborativo entre distintos actores (2004:12). Las obras a las que aduce Kester a lo largo de su estudio son obras en las que distintos formatos explícitos del diálogo –como la entrevista– constituyen la obra o parte de la obra. La mayoría de las prácticas abordadas en su libro son prácticas en las que la comunicación y los papeles de los involucrados están bien definidos, presentando dificultades para la expansión de subjetividades que aduce perseguir. Es precisamente a través de Bakhtin donde encuentra la ayuda para formular que la clave de esa expansión que persigue está en la apertura al “exceso” por parte de los interlocutores, posible por el difuminado provisional de los límites”¹² (Kester, 2004:120)

11 El libro de Kester tuvo por una parte gran acogida precisamente por su intento de elaborar bases teóricas para la aproximación a obras de arte que crecen de diálogos entre artistas y diversos actores; pero también recibió fuertes críticas por haber ignorado los parámetros neoliberales a los que estas prácticas no escapan necesariamente. El debate lo viví directamente durante mi estancia en el *Whitney Independent Study Program* en el curso 2005/06.

12 “intercambio dialógico (...) un encuentro dialógico abre a ambos participantes al “exceso” que es posible por el difuminado provisional de los límites ente uno mismo y el otro. Esta visión de la intersubjetividad más recíproca, que sacrificial es esencial en la estética dialógica” (Kester, 2004:120) / “dialogical exchange (...) a dialogical encounter is to open both participant to the “excess” that is made possible by the provisional blurring of boundaries between self and other. This is reciprocal, rather than sacrificial, view of intersubjectivity is essential to a dialogical aesthetic”. (Kester, 2004:120)

Una de las conclusiones de Kester respecto a la estética dialógica:

(...) es la naturaleza de los proyectos dialógicos el ser impuros, el representar una negociación práctica– de autorreflexión, no obstante comprometedora – en torno a cuestiones de poder, identidad y diferencia, incluso cuando persiguen algo mayor¹³ (Kester, 2004:123).

La constatación de Kester de la escasa existencia de bases teóricas y metodológicas para una estética dialógica nos lleva a ese punto de bloqueo e imposibilidad desde el que partió Deren, lo que nos ha llevado a pensar que lo más adecuado sería buscar planteamientos metodológicos que explícitamente se hayan ocupado de esa sensación de inviabilidad.

El sentimiento de “no poder”, el bloqueo creativo que sintió Deren es, como veíamos al inicio de esta sección, una de las claves de motivación de este estudio. Un sentir compartido por las alumnas y alumnos de tantas Facultades de Bellas Artes y del que participamos tanto como docentes y como artistas en un contexto profesional.

A la búsqueda de métodos en consonancia con el carácter dialógico y experiencial de los *Banners*, encontramos un trabajo que precisamente se ocupa de estudiar esa sensación de bloqueo –en tanto que expresión cultural y política– de los profesionales creativos, y además

13 “(...) it is the nature of dialogical projects to be impure, to represent a practical negotiation (self-reflexive but nonetheless compromised) around issues of power, identity, and difference, even as they strive toward something more”. (Kester, 2004:123)

propone un método concreto: el de las memorias críticas. Nos referimos al trabajo de Ann Cvetkovich, teórica de estudios culturales desde una perspectiva *queer-feminista*, que en su libro del 2012, *Depression: A Public Feeling*, reflexiona sobre la depresión en tanto que fenómeno sociológico y cultural, distanciándose de las categorías clínicas y psicológicas más habituales. Sobre una base teórica de los afectos, Cvetkovich propone un foro para los sentimientos del día a día que vaya más allá de las habituales categorías binarias que dividen los sentimientos en negativos o positivos.

Con su libro, Cvetkovich plantea además una forma experimental como método de investigación y estructura del trabajo: las memorias críticas¹⁴ que son la combinación entre un relato de memorias –a modo de archivo de experiencias– y un ensayo académico crítico. El libro *Depression a Public Feeling* toma, por tanto, forma de díptico. La primera parte de este díptico lo constituyen sus memorias, en las que la autora realiza un ejercicio de escritura creativa relatando sus propias experiencias como joven académica que trata de llevar el peso de las exigencias tanto laborales como creativas de su agenda profesional, luchando a la vez contra una depresión. El objetivo de este ejercicio es el de identificar conceptos claves (en el sentido de Raymond Williams) con los que elaborar un análisis y una crítica cultural recogida en la segunda parte del díptico. Cvetkovich justifica su método en tanto que este vincula el análisis académico a la práctica y al día a día, para que así no se pierda en metacomentarios y porque cada uno por separado

14 (Cvetkovich, 2012:23) Cvetkovich enuncia aquí que *Depression: A Public Feeling* es su propia versión de lo que Jill Dolan ha llamado “critical memoir”.

presentaba ciertas limitaciones para la investigación en la que se había embarcado.

El libro que surgió de este escrito inicial y experimento continuo, combina autobiografía y crítica con el fin de explorar lo que cada género puede ofrecer al discurso público sobre la depresión. Me pareció que ninguno de ellos por sí mismo era satisfactorio. Aunque el ensayo crítico, el género en el que tengo más habilidad y con el que estoy más familiarizada, tenía mucho que ofrecer, también parecía que presentaba algunos límites. Si escribía acerca de la depresión en la tercera persona sin decir nada sobre mi experiencia personal de la misma, se sentía que faltaba una fuente clave para mi pensamiento. Las memorias se convirtieron en uno de mis métodos de investigación, un punto de partida y el origen para explorar mis ideas acerca de la depresión, una oportunidad de averiguar qué tipo de historia clínica podría tener la riqueza y los matices que estaba buscando creando precisamente una, y una manera de presentar una forma de entender la depresión que emergiese de mi experiencia diaria.

Al mismo tiempo, no podía lograr todo lo que quería hacer en el género de las memorias. Había también muchas otras cosas que quería decir, un exceso de contexto que no podría haber sido incorporado sin romper el marco de las memorias. (...) El resultado final es, pues, un díptico, una narrativa que utiliza dos estrategias diferentes para escribir acerca de la depresión, con el objetivo de reflexionar en qué formas de escritura y de discurso público son los más adecuados para esa tarea¹⁵ (Cvetkovich, 2012:17).

15 “The book that grew out of this initial writing and ongoing experiment with process combines memoir and criticism in order to explore what each genre can offer to public discourse about depression. I found that neither on

La motivación e intención de esta composición es política ya que es al mismo tiempo un intento de mediar entre lo personal y lo social: “Decir que el capitalismo (o el colonialismo o el racismo) es un problema no me ayuda a levantarme por la mañana”¹⁶ (Cvetkovich, 2012:15).

Emulando la propuesta de Cvetkovich, las partes del díptico que organizan esta tesis doctoral serían insuficientes en sí mismas y dependen una de la otra. La intervisualidad e intertextualidad entre ambas partes – y otras subsecciones– queda patente en las numerosas repeticiones que el lector encontrará (señaladas en gris en las conversaciones) y en las formas en las que las referencias intertextuales van generando texturas intercaladas que han de ir más allá de meras analogías y que como apuntaba uno de los interlocutores, Johannes Paul Raether, “siempre funcionan” (ver cJPR p. 197).

its own was satisfactory. Although the critical essay, the genre with which I have the most familiarity and skill, had much to offer, it also felt like it had some limits. If I wrote about depression in the third person without saying anything about my personal experience of it, it felt like a key source of my thinking was missing. Memoir became one of my research methods, a starting point and crucible for exploring my ideas about depression, an opportunity to figure out what kind of case history might have the richness and nuance I was looking for by actually creating one, and a way of presenting my understanding of depression as emerging from my ongoing daily experience. At the same time, I couldn't accomplish everything I wanted to do in the genre of the memoir. There were too many other things I wanted to say, too much context that could not have been incorporated without breaking the frame of the memoir itself. (...) The end result, then, is a diptych, a narrative that uses two different strategies for writing about depression, with the aim of reflecting on which forms of writing and public discourse are best suited to that task”. (Cvetkovich, 2012:17)

16 “Saying that capitalism (or colonialism or racism) is a problem does not help me get up in the morning” (Cvetkovich, 2012:17).

LA ESCRITURA, ENCONTRAR UNA VOZ

El texto de este trabajo se ha ido generando desde el movimiento. Esperamos haber conseguido encontrar una voz escrita que dibuje un cuerpo performativo en diálogo y en movimiento. En esta ambición nos han acompañado la experiencia de dieciséis años realizando performances en colectivo, los métodos de una coreógrafa, Simone Forti, y una cantante, Maria- Thérèse Escribano.

Simone Forti ha desarrollado un método de improvisación en el que moverse/hablar focalizando en un contenido o sobre un tema en concreto. Forti llama a este método *Logomotion*. Con las técnicas de *Logomotion* es posible generar improvisaciones en las que el texto improvisado genera movimiento improvisado, y viceversa: palabras y movimiento se originan mutuamente.

Durante el año 2013 tuve la suerte de aprender distintas técnicas de Forti, gracias al taller liderado por uno de sus pupilos: el artista Jeremiah Day. Con ejercicios de calentamiento, improvisación y escritura fue familiarizándonos con la esencia y las posibilidades del trabajo de Forti. Si tuviera que resumirlo de forma breve creo que lo más adecuado sería decir que Day, nos enseñó sobre todo a comprender qué tipo de vínculos han de establecerse con los conceptos, la observación y con la historia que pretendes activar e impulsar a la deriva a través la improvisación. El hecho de mantenerte unida a esos fenómenos, a esos hechos observados y reflexionados, posibilita que la danza mantenga siempre un vínculo con la realidad y con la audiencia – el performer no colapsa en su propio subconsciente o en su sistema nervioso. Day usaba a menudo la imagen de una cometa para aclarar la

naturaleza de esa unión, estás ligado a ella por un hilo. De esa forma tienes un vínculo inicial claro, un hilo del que puedes tirar, aflojar, tensar e incluso romper¹⁷.

El método de Forti lo expando sobre todo en las fases de calentamiento y concentración con el método de voz de Maria-Thérèse Escribano, cantante que ha desarrollado técnicas de *liberación vocal*. Partiendo de su experiencia como intérprete expuesta a las limitaciones de las convenciones formales de la voz en la ópera, este método ha crecido en diversos viajes, encuentros y estudio con maestros vocales de distintas regiones del globo y distintas técnicas, así como en cooperación con neurólogos. El método apunta a desarrollar un amplio espectro tonal en la voz que habla y que canta sin olvidar el aspecto de disfrute y de contenido de estos actos¹⁸.

La adaptación de las técnicas de Forti y Escribano me acompañan a diario, como hábito, con la intención de que me ayuden a generar una voz escrita capaz de captar el carácter colectivo y táctil de los *Banners*, y que dé forma también a las conversaciones mantenidas en torno al archivo visual de Discoteca Flaming Star.

17 En el mes de enero de 2015 Jeremiah Day me contó que recientemente había preguntado a Forti por qué no escribía y publicaba los parámetros y los ejercicios de *Logomotion*. Forti aseguró que eso llevaría a meras reproducciones de estos, cuando, en realidad, se trata de entender una forma de generar movimiento y texto para crear tu propio método.

18 En la página web de la cantante se encuentran distintos datos biográficos de Escribano y descripciones de algunos de sus proyectos. <<http://www.escribano.at/index.html>> consultado por última vez 03.11.2014.

ESTRUCTURA DIALÓGICA E INTERTEXTUAL

De forma análoga al estudio de Cvetkovich nuestro trabajo se constituye en forma de díptico. En la primer parte, el lector se encontrará con un “**archivo de experiencias de los *Banners***” que intenta arrojar impulsos de conocimiento y plantear cuestiones a través de imágenes que documentan la presencia de *Banners* y la interacción de estas con otros archivos. Este a su vez se compone de dos bloques:

“ARCHIVO VISUAL DE LOS *BANNERS*”: es un ensayo visual que incluye imágenes de cada *Banner* del colectivo Discoteca Flaming Star e información relevante de los mismos. El archivo intenta captar distintas situaciones de las que ha sido parte constitutiva y crece en conversación interna y directa consigo mismo intentando recoger a través de la edición el tipo de imágenes que constituyen el amplio fondo de datos del que se nutre. Es el material visual que es activado en las conversaciones por imágenes en la segunda parte de este primer cuerpo del díptico.

“LAS CONVERSACIONES” (por imágenes) usan las imágenes del archivo en interacción con diversos interlocutores. También podríamos haberlas nombrado solapamientos de archivos, ya que durante estas los archivos se superponen y dejan emerger las zonas en las que los fondos encuentran pulsaciones comunes. Las conversaciones son una herramienta para abordar el archivo textil de los *Banners* desde ese ángulo de la estética del ensayar y sus producciones y sus condiciones espaciales, una especie de interrogación colectiva de los *Banners* y los espacios que estos generan. Las conversaciones sobre y con el archivo lo

abren a correlaciones externas exponiéndolo a miradas transversales que contribuyen a su problematización y expansión. Los *Banners* son sometidos a distintos tirones, tactos y fricciones que en ocasiones nos ayudan a encontrar criterios y aperturas que ponen en cuestión aproximaciones que hubiesen sido más convencionales y obvias.

Para abordar esta primera parte del díptico tuvimos que elaborar toda una reflexión en torno a los elementos que la constituyen: las imágenes documentales en relación a una práctica performativa, la presencia ubicua de imágenes en sí, la alusión a archivos ausentes. Al fin y al cabo, una especie de introducción a un método que iba creciendo de formas muy diversas según el interlocutor. Esta pequeña inserción introductoria abre el primer cuerpo del díptico, bajo el título: “MÉTODO: DE FONDOS FOTOGRÁFICOS A ARCHIVOS DE EXPERIENCIAS”.

Los impulsos visuales y verbales surgidos y generados durante estas sesiones de intercambio se recogen y crecen en el segundo cuerpo del díptico de este trabajo, en el **ensayo crítico de investigación**, compuesto de cuatro capítulos.

El primer capítulo de esta sección, “IMAGEN / ESCENA”, intenta formular las especificidades del lugar de cruce entre las artes visuales y las artes escénicas desde una perspectiva de las artes visuales. Las preguntas surgen de la experiencia compartida por artistas visuales que trabajan con performance, entre otros medios plásticos, desde una premisa de producción de imágenes y, a menudo, conviviendo con un presente o pasado relacionado con la pintura. Desde la reflexión teórica en torno a la pintura

aportada recientemente por Helmut Draxler, este medio se despliega como un marco relacional en la que la ventana de la pintura no es vista como una ventana abierta a la realidad sino al escenario. Así, en el escenario de este proyecto de investigación reaparecerán determinados conceptos de forma continuada: los cuerpos en movimiento, la percepción en movimiento (táctil y visual); así como la “caja escénica” y “el cubo blanco”.

En un amplio segundo capítulo, “LOS TEXTILES Y LOS *BANNERS* COMO MEDIADORES DE CONDICIONES ENTRE ESCENA, IMAGEN, ARTE, NO ARTE, LO ÓPTICO Y LO TÁCTIL”, los textiles se presentan como mediadores conceptuales entre los términos surgidos en el primer capítulo y los hacen crecer en base a ciertas insistencias y derivas aportadas desde las conversaciones. El material base de los *Banners*, el textil, nos guía a lo largo de este capítulo, en el que vemos que, a pesar de cómo en nuestra contemporaneidad lo textil es algo que va más allá de la tela, nunca pensamos en la fibra de carbono de los coches cuando pensamos en textil, sino en algo extremadamente cercano, táctil y corporal. Gracias a proyectos interdisciplinares como *Textiles: Open Letter*¹⁹, de una de las interlocutoras de las conversaciones, Rike Frank, o al proyecto *TEXTILE. An Iconology of the Textile in Art and Architecture*, del Insituto de Historia

19 *Textiles: Open Letter* se inició en el año 2012 como un complejo proyecto de varias instituciones que incluye diversos formatos: seminarios, conferencias, exposiciones y que concluirá próximamente con la publicación de un libro (verano 2015) que recoge todas las facetas del proyecto. Para consultar los distintos estadios del proyecto y las instituciones participantes consultar la página web: <<http://www.textilesopenletter.info/>> última consulta 02.02.2015.

del Arte de la Universidad de Zurich²⁰, nos adentramos en la naturaleza fundamentalmente política del textil. Lo textil nos pone en contacto con conceptos marginalizados tales como la colectividad, el anonimato, la feminidad, la materialidad y la artesanía. Desde esta constatación empezamos a dejar que las telas se extiendan por ese espacio que intentamos comprender más a fondo a lo largo del capítulo anterior: el cruce entre las artes visuales y las artes escénicas. Una de las presencias textiles inesperadas del estudio surge aquí, en la cercanía de la pintura: las telas de grandes dimensiones que aparecen en la pintura del s.XVII Holandés, no sólo de la mano de las cortinas (a cubrir ventanas) que aparecen en ciertas obras; sino también de cortinas de protección de pinturas reproducidas en los mismos cuadros. La gran superficie de estas telas aparece aquí usada por los pintores como un lugar dialéctico en el que no sólo probar su destreza y maestría pictórica, sino en el que también retar las convenciones ilusionistas de la pintura y enfatizar las posibilidades del medio pictórico en sí. Esa cualidad cercana y táctil del textil favorece todas estas operaciones y nos lleva a seguir una de las corrientes marcadas por la conversación con Rike Frank: el textil en relación a la construcción arquitectónica de la modernidad para intentar comprender más acerca de los espacios expositivos y su capacidad de funcionar como un lugar de cruce con lo escénico. De la mano de la artista textil de la *Bauhaus* Otti Berger, presentada por Frank con un artículo de 1930 “Textiles en el espacio”, iniciamos una reflexión que nos lleva a entender en mayor profundidad la complejidad de interdependencia entre lo táctil y lo visual, es decir lo

háptico, activado por la presencia de textiles en el espacio. En este capítulo, tanto la aportación de Berger como la insistencia de Frank durante las conversaciones, así como la faceta de los *Banners* en tanto que arquitectura abierta y temporal apuntada por Raether en su contribución, nos llevan a cuestiones sobre una posible relación genealógica entre los textiles y la arquitectura. Situados en el punto de inflexión en la historia de la arquitectura marcado por la conferencia “Ornamento y crimen” que dio Adolf Loos en 1908, llegamos a considerar distintas resonancias de esta cuestión en el contexto expositivo de hoy día, ante la confluencia de impulsos provenientes de las artes escénicas y de las artes visuales.

En el tercer capítulo del trabajo, “OTRO IDIOMA: EL TEXTO DE LOS *BANNERS*”, sondeamos las distintas facetas del texto de los *Banners*; determinante para esta empresa son las pautas otorgadas por las conversaciones. Partiendo de una de las evocaciones que despiertan estos textiles durante los encuentros, las pancartas de las manifestaciones, nos apoyamos en el análisis que hace Didi-Huberman de la escritura de Brecht como escritura enfrentada. De ahí pasamos a profundizar y reflexionar aspectos de esa forma de escritura en una producción cultural contemporánea dentro de un marco performativo ligado a la interpretación de canciones. A la búsqueda de diagnósticos del contexto contemporáneo nos encontramos con el término de “cognitariado” formulado por Franco Berardi. El autor no sólo describe quién es ese nuevo trabajador en un marco de producción cognitiva sino que además apunta a una idea clave para nuestro estudio: la idea de sustraerse al imperativo de constante producción del *ethos* neoliberal y constata la necesidad de proponer formas alternativas de felicidad. Las conversaciones nos

20 Más datos sobre este grupo de investigación bajo < <http://www.khist.uzh.ch/chairs/neuzeit/res/textile.html> > última consulta 23.03.2015

llevan a un posible terreno desde el que poder ejercer tal sustracción: el *punk*, con sus textos sin sentido, con su reivindicación de una forma de ser *freak*. Gracias a las investigaciones de teórico Fred Moten y los testimonios de la bailarina Simone Forti, el texto de los *Banners* se perfila a lo largo del capítulo como un texto idiomático, producido en movimiento y encontrado con todo el cuerpo en tanto que artefacto háptico y performativo. Este capítulo cierra con una extensa nota a pie de página que recoge uno de los encuentros inesperados durante la investigación, un fleco del textil de este estudio, un punto que no hemos podido abarcar: el texto de las invitaciones a las fiestas de la *Bauhaus*; este encuentro que nos ha pillado por sorpresa y se presenta con un fuerte potencial para próximas investigaciones.

El último capítulo, “ESOS MÉTODOS DISFUNCIONALES: ENSAYAR”, se centra en el frágil formato que ya hemos introducido en nuestra hipótesis. Para aproximarnos a esta forma de hacer y presentar reconocemos en primer lugar el legado brechtiano de estrategias para la implicación del público. De la mano de Jan Verwoert abordamos el intento de contextualizar dichas tácticas en un proceso contemporáneo de producción artística ahondando en los conceptos introducidos por Berardi. Verwoert nos ayuda no quedándose sólo en la descripción de los sujetos que configuran el cognitariado, sino que además sugiere diversas formas en las que –como artistas partícipes de ese grupo social– poder plantar cara al imperativo de actuar [performar] desde la producción artística en sí. El ensayar, con su insistencia en la repetición, la inscripción de temporalidades retroactivas, la negociación de papeles asignados y autorías, se va perfilando a lo largo del

capítulo como una de las posibilidades –aún no exenta de contradicciones– ante la ubicuidad de la demanda neoliberal de una actuación constante. La producción y la presentación estructurada en apoyo a las características del ensayo facilita la inclusión de fallos, imposibilidades y el vínculo con el día a día. El hábito se manifiesta como una forma en la que es posible ligar las pequeñeces de lo ordinario con las ambiciones desmedidas y, además, inscribir otras temporalidades y cronologías distintas a las de los regímenes de producción externos a la producción artística en sí. Para comprender más acerca de las características espaciales de este tránsito y el papel de los *Banners* en ello, finalizamos el capítulo centrándonos en los “Dawn Banner” (2014) que han crecido (paralelamente a este estudio) en diálogo con la obra “The Rehearsal” (1974) del cineasta Jules Dassin.

Una forma de investigación como la que proponemos no nos llevará a conclusiones cerradas. Fernández Polanco ha descrito el “pensar por casos” como forma en la que “nunca llegaremos a sacar “conclusiones” generales” (Fernández Polanco, 2013:112) y:

Lo que trata de reivindicar el pensamiento por medio de casos es el respeto por la singularidades formales y, por tanto, un alejamiento de lo abstracto y las teorías generales previas, una huida también del “ejemplo” que las legitime para pensar a fabricar pensamiento a través de un verdadero “montaje” con dichas singularidades. El caso, contrariamente al ejemplo, nunca clausura el sentido, procura un acercamiento problemático que permite reconfigurar el pensamiento, siempre está dotado de un valor heurístico”. Lo que Passeron y

Revel señalan es que “el caso plantea problemas; apela a una solución, es decir, a la instauración de un nuevo marco de razonamiento (Fernández Polanco, 2013:113).

Por tanto, bajo “CONCLUSIONES” el lector encontrará una reflexión crítica sobre el método de las conversaciones y las constataciones abiertas a las que nos ha llevado este proceso de estudio de los *Banners*.

II. UN ARCHIVO DE EXPERIENCIAS

II.1. MÉTODO: DE FONDOS FOTOGRÁFICOS A ARCHIVOS DE EXPERIENCIAS

LAS IMÁGENES DE / EN TORNO A LOS *BANNERS*

El material de partida de nuestro trabajo es un fragmento, una dimensión, de un archivo: el archivo visual (fotografías y fotogramas de vídeo) generado como colectivo en el período comprendido entre 2001 y 2014. Es un archivo surgido en el día a día de una práctica artística y en los lugares en los que esta se desarrolla: estudios, museos, galerías, espacios públicos y espacios alternativos gestionados por colectivos. Fotografías y fotogramas que se mezclan y conviven con grabaciones de audio, películas, vídeos, recuerdos, dibujos, textos documentales y de ficción, y documentos diversos. Queremos trabajar con estas imágenes para expandirlas, imbricarlas en otros recuerdos y proponer un método dialógico análogo al de las obras contempladas en el mismo.

Como se ha dicho, el archivo recoge los lugares en los que se desarrolla la práctica artística pero también capta diversos formatos y momentos del proceso artístico: el trabajo en el estudio, las pruebas en distintos espacios, instantes de instalación y desinstalación, exposiciones, simposios, encuentros y performances propios y de otros artistas. Así, las imágenes generadas a lo largo de los años en torno a los *Banners*, y que constituyen el fondo en torno a estas, responden a distintas constelaciones de producción y presentación que podrían ser incluidas en dos grupos: imágenes que captan los *Banners* como motivo principal e imágenes de performances en las que “también” se ven los *Banners*.

Si los *Banners* surgieron (y surgen) según una necesidad identificada en las performances, la documentación

de estos también está ligada a la problemática de la documentación de “acciones en vivo” (en el caso de aquellas imágenes en las que los *Banners* contribuyen a una performance). Somos conscientes de que este aspecto constituye uno de los principales problemas de método en esta investigación ya que no sólo manejamos las imágenes propias generadas en y durante performances sino también las de otros autores que suelen tener la ambición de captar la performance o la atmósfera de este. A este respecto, existen exhaustivos estudios y teorías realizados desde distintas disciplinas, como el polo radical formulado por Peggy Phelan que, desde una perspectiva teórica ontológica, formula la imposibilidad de reproducción de la performance y atribuye precisamente a esta característica su fuerte dimensión política de resistencia (Phelan, 1996). O aquellos que atribuyen a la presencia de medios de registro y sus operadores un papel determinante en la generación de las performances en sí, así como un campo de colaboración entre artistas (Clausen, 2006), e incluso aquellas que son un “reto respetuoso” (Moten, 2003:258)²¹ y explícito a la posición de Phelan, como la propuesta por Fred Moten, formada desde una perspectiva de estudios afroamericanos. En su estudio sobre improvisación en jazz en la tradición de la estética radical afroamericana, Moten cuestiona si la performance está en realidad ontológicamente fuera de la economía de reproducción (Moten, 2003:4).

21 “Aquí comienza uno de los elementos principales de este libro: un reto respetuoso a la ontología de la performance de Peggy Phelan, que considera que la noción de performance opera fuera de la economías de reproducción” (Moten, 2003:258). “Here begins a major element of this book: a respectful challenge to Peggy Phelan’s ontology of performance that is predicated on the notion of performance’s operating wholly outside economies of reproduction” (Moten, 2003:258).

La constante presencia (tanto por citación como por omisión) de la “performance original” de violencia al esclavo afroamericano recogido por Frederick Douglass nos hace pensar en la línea incierta entre testigo y espectador. En concreto Moten se refiere no sólo a la escena de violencia que recoge Douglass al relatar el golpeamiento de la Tía Hester, sino también a la lectura de este que realiza Saidiya Hartman en su obra *Scenes of subjection*²², planteando la cuestión de cómo articular, expresar y “acercarse” al sufrimiento negro y elegir no incluir esta escena original del sufrimiento del esclavo afroamericano. Precisamente este gesto de Hartman de no citar el famoso fragmento de Douglass le lleva a cuestionar el enunciado de Phelan, de si realmente la performance está fuera de una economía de reproducción:

La cuestión que se plantea es si la performance de la subjetividad —y la subjetividad que aquí interesa a Hartman está performada definitivamente— reproduce siempre y en todo lugar aquello que tiene delante; se plantea también la cuestión de si la performance en general está en algún momento fuera de la economía de la reproducción. Con esto no se pretende decir que Hartman intenta pero no puede hacer desaparecer la performance originaria del violento sometimiento del cuerpo del esclavo. En realidad, el talento considerable, formidable y singular de Hartman está presente en el espacio que deja para la (re)producción continua de esa performance en todas sus modalidades y para una conciencia crítica de que cada una

de esas modalidades está ya siempre presente y trastorna el supuesto carácter originario de la escena primordial. ¿Cuáles son las políticas de esa performance inevitablemente reproducible y reproductiva? ¿Qué comporta la continua interrupción de su primordialidad?²³ (Moten, 2003:4).

El intento de hacer desaparecer la performance de subordinación y a la vez dejar espacio para una constante reproducción del mismo están contenidos en esa performance original. Para Moten, por tanto, el modo ontológico de la performance es la conjunción de reproducción y desaparición.

Douglass y Hartman nos confrontan con el hecho que la conjunción de reproducción y desaparición es la condición de posibilidad de la performance, su ontología y su modo de producción ²⁴ (Moten, 2003:5).

23 This is the question of whether the performance of subjectivity – and the subjectivity that Hartman is interested in here is definitely performed – always and everywhere reproduces what lies before it; it is also the question of whether performance in general is ever outside the economy of reproduction. This is not to say that Hartman tries but cannot make disappear the originary performance of the violent subjection of the slave’s body. Indeed, Hartman’s considerable, formidable, and rare brilliance is present in the space she leaves for the ongoing (re)production of that performance in all its guises and for a critical awareness of how each of those guises is always already present in and disruptive of the supposed originarity of that primal scene. What are the politics of this unavoidably reproducible and reproductive performance? What is held in the ongoing disruption of its primality? (Moten, 2003:4)

24 “Douglass and Hartman confront us with the fact that the conjunction of reproduction and disappearance is performance’s condition of possibility, its ontology and its mode of production”. (Moten, 2003:5)

22 Moten se refiere a la fuente: Hartman, Saidiya V. (1997) *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford University Press.

Todas estas formas de producción y reflexión teórica nombradas anteriormente en torno a la cuestión de re-producción y desaparición de la performance son perfectamente plausibles desde una perspectiva y experiencia de la producción. Sin embargo, podemos afirmar que, actualmente, la posición de Moten es la más abrazada por artistas de nuestro entorno: compañeras y compañeros que trabajan en medios temporales e inmatrimales. Nos referimos, principalmente, a artistas de un entorno anglosajón interesados en la lectura e intercambio de experiencias dentro de un contexto teórico de cultura visual, de estudios culturales desde una perspectiva *queer*-feminista y de estudios afroamericanos. Moten, en su intento de entender más acerca de la materialidad fónica del jazz, nos proporciona ideas y vocabulario para seguir dialogando en torno a este dilema. Mientras se trabaja en la concepción de una performance o situaciones performativas, durante su realización se experiencia la profundidad del espacio performativo y documental en constante construcción mutua. Un abismo por el que dejarse caer intentando asirse a los medios de registro y a los compañeros involucrados. La belleza de la crudeza de la evanescencia convive con el anhelo de mediar esos espacios temporales a aquellos que estaban y estarán ausentes. Y, a pesar de estar embriagados buscar ritmos de sobriedad que cuestionen la singularidad de esa supuesta ‘performance original’.

Nuestra búsqueda la compartimos con numerosos artistas: pensar en diversas formas de visualización en torno a momentos y deseos performativos que van más allá de la documentación y también conceptos de performance que

van más allá de una actuación en vivo²⁵. Una encrucijada de “lugares” y “no lugares” a la vez, un “ver” y “no ver” simultáneos y la línea que tiembla entre la “presencia” y el “presentar” y, parafraseando a Moten, entre el testimonio y la espectación. ¿Cómo encontrar una posición desde la que pensar en un textil tramado de hilos de los estudios de performance e hilos de los estudios de cultura visual? Sólo podemos hacerlo como artistas, con el deseo de insistir en esos espacios temporales que creamos con nuestra práctica y por tanto con el deseo de mediarlos a otros momentos y a otras formas de expectación - en un amplio espectro de posibilidades (o no) documentales -, con sus respectivas argumentaciones. En nuestro trabajo hemos abrazado este dilema como componente esencial de nuestra cotidianeidad artística, conscientes de su presencia constante. Es precisamente esta experiencia diaria como productores de imágenes, tanto documentales como no-documentales, y sus dificultades con la que construimos el método aquí propuesto.

Volviendo a las imágenes: ¿qué significa este reto ontológico de la performance para Discoteca Flaming Star? ¿Cómo damos forma? Nunca presentamos en exposiciones las documentaciones de nuestras performances y en la mayoría de las situaciones no autorizamos la documentación en vídeo – se hacen excepciones si

25 Lo que Jill Lane y Marcial Godoy-Anatívia han nombrado como “inter-performance”: “Inter-performance”: “donde nuestro sentido de presencia en “vivo” es practicada a través de una gama de interfaces tecnológicas que hace mucho tiempo han eclipsado cualquier entendimiento sencillo de la performance como una actuación “en vivo” y “cara-a-cara” (Lane & Godoy-Anatívia, 2010). “where our sense of “live” presence is practiced across a range of technological interfaces that long ago eclipsed any easy understandings of performance as a “live”, face-to-face event” (Lane & Godoy-Anatívia, 2010).

la documentación es para uso exclusivo de archivos institucionales y con fines educativos-. Experimentamos continuamente con distintos medios de grabación e imaginación: nuestras performances son registrados a menudo de forma fotográfica, con grabaciones en audio, con escritos documentales y de ficción, con dibujos, etc., y excepcionalmente con imagen en movimiento²⁶. En definitiva, mostramos material en el que quede claro que se está viendo el medio en el que queda recogida la acción, es decir, la traducción de medios es el criterio para la evaluación de las imágenes²⁷.

Trabajar con las imágenes recopiladas en torno a los *Banners* en un contexto de investigación artística es una oportunidad para encontrarnos con estas imágenes desde una nueva perspectiva, un nuevo terreno en el que ensayar una liberación de las expectativas documentales. El contexto de investigación artística y el método que

aplicamos devuelve a las imágenes de los *Banners* a un tejido de intercambio con otros artistas y actores del campo artístico para así generar juntos lo que hemos venido a nombrar como “archivo de experiencias”: un diálogo por imágenes que amplía e interroga el archivo propio con la mirada y archivos de otros.

El archivo de experiencias es entonces no sólo un archivo de Discoteca Flaming Star y sus *Banners* sino que es un conjunto de derivas, vivencias e intersecciones con las prácticas de otros, sus fondos fotográficos y, por tanto, con sus distintas concepciones de los mismos y de sus formas de generar y recurrir a imágenes. (Ver conversación con Johannes Paul Raether pp. 202-204).

HACIA UN ARCHIVO DE EXPERIENCIAS: A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

Las fotografías que encontramos en la primera parte del archivo aquí presentado son resultado de un diálogo visual de Discoteca Flaming Star y la arquitecta Manuela Lomba con el basto número de fotografías y fotogramas que constituyen los archivos del colectivo. La selección y constelación presentada intenta reflejar el carácter de los fondos. No hemos seleccionado las “mejores” imágenes sino una relación de imágenes que habla de la naturaleza del contenido del archivo respecto a la documentación existente de cada *Banner* y las situaciones en las que este ha estado mostrado o involucrado. Una especie de síntesis del archivo en el que fotografías de baja calidad o tomadas desde ángulos en los que es difícil ver o entender también quedan recogidas. Este diálogo visual de síntesis

26 Hasta el momento, sólo si el cineasta experimental F P Boué filma una performance, autorizamos el uso, distribución y muestra de dicho material (en el archivo presentado en este estudio encontramos fotogramas de sus filmaciones: ver Fig. AdB183).

27 En el caso del material de F P Boué queda claro que estamos viendo una película. F P Boué no somete su material filmado a un proceso de post-producción, es decir, edita mientras graba. Su método es por tanto claramente performativo (desde el medio cinematográfico). En sus documentaciones de performances el espectador se deja llevar por esa experiencia cinematográfica liberado del esfuerzo de reconocer, identificar la naturaleza “real” de la acción registrada en la imagen. Sus películas se ven con todo el cuerpo, el cuerpo del espectador evoca la participación corporal en una situación performativa desde su ubicación y temporalidad cinematográficas. Queda claro que estamos ante un material audiovisual cuyo contenido es “la performance de Discoteca Flaming Star” sin importar que la documentación recoja fielmente aquello acaecido, sino traduciendo al medio cinematográfico la atmósfera del momento y su contingencia; construyendo bajo parámetros contenidos en la performance. El acto de evocar algo sucedido en el pasado es un ejercicio en el que la imaginación juega un enorme papel; Boué consigue dejar al espectador el espacio cinematográfico capaz de albergarla.

introduce el material principal de trabajo en este proyecto de investigación, para sus diálogos por imágenes: los *Banners* y sus espacios. Decidimos organizarlo de forma que sirva a modo de introducción para cada *Banner*, para familiarizarnos con el material visual existente en torno a cada *Banner* y así hacer una propuesta definida a las conversaciones que han de generar el archivo de experiencias.

Incluir algunas imágenes de baja calidad o llenas de “interferencias” no ha sido sólo un intento de fidelidad con la naturaleza del archivo, sino también un intento de dar espacio a los huecos oscuros y a esa imposibilidad contenida, tal y como veíamos, en cada acto documental, en cada evocación de algo registrado en otro momento, en otro lugar. Entendiendo así el archivo y sus fragmentos como una estructura abierta, incompleta, y también con la esperanza que en esos huecos semivacíos, esas perspectivas angulosas, dejen espacios visuales y conceptuales de acción para aquellos a los que hemos invitado a conversar con sus archivos.

Los encuentros se plantean como un diálogo entre los distintos actores “en torno” y “con” las imágenes, como una propuesta de práctica colectiva, como una forma de compartir el tiempo juntos. El objetivo no es generar categorías claras que sitúen en compartimentos aislados los fondos fotográficos abordados, sino identificar momentos compartidos en los archivos gracias al corte de las miradas múltiples y a la ampliación a través de la convergencia de archivos. En cada encuentro esos “momentos compartidos en los archivos” surgen y se identifican de distinta manera, dependiendo de cada interlocutor, de su relación con su propio archivo y de las distintas aproximaciones a este:

desde la memoria, en base a analogías formales, partiendo de conceptos verbalizados, etc. Las conversaciones materializan una lógica aditiva y abierta de archivo, a la vez análoga al lugar performativo propuesto por Discoteca Flaming Star como un espacio en el que no excluir nada a la hora de crear, añadiendo capas y simultaneidades. Estos encuentros funcionan por tanto, como una forma de revincular el archivo con la experiencia performativa. Los diálogos han de ayudarnos a reconocer los elementos recurrentes en la naturaleza de los *Banners* y los espacios que estos ayudan a generar.

Al *topos* de pensar-conversar por imágenes²⁸ nos aproximamos, por tanto, de una forma que está en sintonía con formulaciones como la de Aurora Fernández Polanco en conversación con Susan Buck-Morss:

En la conversación se entrecruza esta fábrica del pensamiento, que considera la imagen como herramienta fundamental de la teoría política, con todo lo que, para la emergencia de una nueva cultura, iba a suponer la posibilidad de compartirla (Fernández Polanco, 2014).

28 Aquí sólo describimos la relación que “usamos” para ese pensar por imágenes y no nos detenemos a ahondar en el tejido discursivo y teórico existente en torno al pensar por imágenes en el que se basa esta propuesta para ser llevada a un “dialogar por imágenes”: Warburg y la lectura que realiza de su “Atlas” Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2010), Benjamin y su brillante mediadora Susan Buck-Morss (Buck-Morss, 2001), y numerosos esfuerzos curatoriales en los últimos años como la exposición “Things we don’t understand”, comisariada en el año 2000 por Ruth Noack y Roger M. Buergel para la Fundación Generali en Viena, así como un gran número de proyectos artísticos en torno al pensar por imágenes como el exhaustivo “ImagiNative”, producido en el año 2004 por Lisl Ponger y Tim Sharp para el proyecto *Black Atlantic* de Haus der Kulturen der Welt (Berlín).

Nos apoyamos en una forma de pensar que parte de “experiencias inmediatas” de los procesos y vivencias durante la producción artística en las que la “experiencia visual” es la que “empuja al pensamiento”²⁹, una forma de pensar en la que quedan rastros de resistencia que presenta la materia sobre la que queremos pensar, manteniendo el vínculo con las “huellas de la realidad concreta”³⁰ (Fernández Polanco, 2014), muy en consonancia con el método de Cvetkovich que usamos en este estudio.

Una de la dificultades principales que encontramos actualmente en el pensar y dialogar por imágenes es sin duda la enorme cantidad y casi ubicuidad con que estas nos envuelven en distintos espacios tanto públicos como privados. Imágenes que llenan los discos duros de nuestros ordenadores, que constituyen el principal peso de internet y que circulan entre distintos dispositivos electrónicos. Así mismo, la mayoría de los residentes de regiones con amplio acceso a internet parecen estar en constante producción, distribución y consumo de imágenes a diario. Los

29 Aquí estamos parafraseando a Buck-Morss en fragmentos de la conversación con Fernández Polanco (Fernández Polanco, 2014).

30 Buck-Morss dice a Fernández Polanco: “Hay una imagen en la que estoy trabajando ahora – bueno, es un pensamiento, no una imagen - ... De hecho, supe de ella en un congreso sobre el genocidio armenio. Alguien habló del relato de una mujer que contaba cómo fue asesinado su marido: arrollaron su cuerpo con una carreta. Al día siguiente, la mujer raspaba las ruedas de la carreta para recuperar pedazos del cuerpo y poder enterrarlos. ¡Esta es una imagen extraordinaria! Pero ahora, a partir de esta imagen, estoy pensando que lo que sucede con la filosofía, cuando se divorcia de tales huellas de la realidad concreta, es que pierde... ¡lo pierde todo! Se convierte en esta cosa purificada que sigue rodando sin rastros del mundo objetivo, sin rastros de materia. En otras palabras ¿qué es la rueda si no tiene esta concreción histórica pegada a ella, sino tiene adherida la historia material? Si solo tienes la rueda, no tienes nada. Y buena parte de la filosofía es eso, está purificada, está... ¡La fumigan para que no le quede pegada nada de esa materia! Benjamin nos mostró que se podía escribir de otra manera, se podría pensar de otra manera”. (Fernández Polanco, 2014).

programas de búsqueda en internet generan por sí mismos agrupaciones de imágenes bajo intersecciones algorítmicas generadas en gran medida bajo criterios de marketing. Esta circunstancia o relación con las imágenes es bien distinta a la de Warburg y a la de Benjamin.

Análisis recientes de las formas de consumo y producción visual, como el realizado por Jonathan Crary en *24/7* (2013), nos ayudan a afrontar este hecho más allá de un mero análisis mediático. Crary centra su reflexión en los regímenes temporales de la contemporaneidad en relación a las tecnologías. El autor apunta que desde los años 90 del siglo XX, el intento de teoretizar sobre los nuevos medios (de forma análoga a las teorías de radio y televisión surgidas entre los años 50 y los años 70) es en sí un intento fallido ya que si se basan en las características intrínsecas de los medios, estas teorías se quedan obsoletas de la misma forma que estos medios se quedan obsoletos (2013:38). Para entender el impacto profundo de estas tecnologías tenemos que usar otras herramientas que nos ayuden de forma más duradera. Crary propone aplicar teorías de producción y consumo para entender mejor la forma en que las tecnologías digitales son parte de nuestras vidas. “En la actualidad, el funcionamiento particular y los efectos de las nuevas máquinas o redes específicas, son menos importantes que la forma en que los ritmos, velocidades y formatos de consumo acelerado e intensificado están transformando la experiencia y la percepción”³¹ (Crary, 2013:39).

31 “At present, the particular operation and effects of specific new machines or networks are less important than how the rhythms, speeds, and formats of accelerated and intensified consumption are reshaping experience and perception”. (2013:39)

Una de las propuestas del pensar y dialogar por imágenes es extraer a estas y a nuestra relación con ellas de una lógica administrativa, según Crary:

Cada producto o servicio nuevo se presenta como esencial para la organización burocrática de la vida, y hay un número cada vez mayor de rutinas y necesidades que constituyen esta vida que en realidad nadie ha elegido ³² (Crary : 2013. P.46).

Alterando estas constricciones administrativas estamos creando espacio para otra forma de rigor: uno escogido y con fines investigadores. El método se aprovecha, por su puesto, de las ventajas de esa administración digital y su versatilidad (cambios de tamaño, envíos digitales entre los archivos, visionados a distintas velocidades, etc.) y a la vez propone ir más allá de esa mera administración individualizada en la que interactuamos normalmente con los archivos propios y aquellos que manejamos habitualmente.

ARCHIVOS POCO CONVENCIONALES

El método crece desde los archivos y se articula sobre nuevos archivos. De nuevo un basto *topos*, de nuevo un hacer diario para muchos artistas. Una forma de diálogo perpetuo con la propia práctica y entre artistas vivos y muertos, tan bellamente formulado por Hélène Cixous:

32 “Every new product or service presents itself as essential for the bureaucratic organizations of one’s life, and there is an ever-growing number of routines and needs that constitute this life that no one has actually chosen”. (Crary : 2013. P.46)

También el archivo de mi propia escritura está trabajando cuando escribo, por supuesto, no es que me repita, pero está detrás y a mi alrededor. Mi propio trabajo y el de todos los escritores, en su mayoría, porque hay aquí y allá otros artistas -si puedo decirlo así- pintores y músicos, pero en su mayoría escritores. Así que cuando escribo es una especie de gran diálogo con, no sé, mis habituales 20 o 30 amigos de la literatura que pertenecen a todos los tiempos y lenguas, pero son muy cercanos y los conozco muy bien, es un intercambio perpetuo³³ (Cixous, 2007:Min. 3:30).

Lo que describe Cixous es intrínseco a su forma de escribir y algo que sin duda comparte con muchos otros creadores y creadoras. En nuestro entorno contamos con numerosos ejemplos de artistas visuales que consideran su obra como un lugar en el que relacionarse con archivos y generar nuevos archivos: creando archivos ficticios, activando elementos de los archivos que nunca fueron consultados, “rellenando” archivos, etc. Es decir, las operaciones estéticas en torno a estos son innumerables.

Hal Foster nos proporcionó el concepto de “impulso de archivo” (Foster, 2004) para ayudarnos a aproximarnos a esta dimensión del trabajo, fuente y método de

33 Also the archive of my own writing is at work in my writing, of course, it is not that I repeat myself but it is behind and around me. My own work and the all of the writers, mostly, because there are here and there other artists -if I can say so- like painters and musicians, but mostly writers. So when I write is a kind of huge dialogue with, I don’t know, my usual 20 or 30 friends in literature who belong to all times and languages, but they are very close to me I know them very well it is a perpetual exchange. (Cixous, 2007:Min. 3:30) Transcripción del audio del video.

innumerables artistas³⁴. Los archivos contemplados como un amplio espectro de posibilidades: como lugares de imposición - usados para legitimar cánones de poder – pero albergando a la vez datos y conocimientos dormidos que retan precisamente ese modelo hegemónico. Y por supuesto, la búsqueda de lo ausente en el archivo o aquello desplazado, o destruido, o simplemente lo que siempre se queda al margen del archivo.

Y de nuevo es Ann Cvetkovich, una de las autoras que nos ha proporcionado otra entrada para trabajar y producir archivos, quien vinculándose a la experiencia del trauma³⁵, propone otras formas de analizar y (en el ejercicio de análisis) producir nuevos archivos que reten las formas convencionales de documentación. (¡De nuevo el hueco producido por la documentación!)

(...) en la convicción de que el trauma desafía un entendimiento común de lo que constituye un archivo. Debido a que el trauma puede ser innumerable e irrepresentable y porque está marcado por el olvido y la disociación, a menudo parece dejar atrás ningún registro en

34 En su ensayo “An archival Impulse” (Foster, 2004), Foster se centra en tres estudios de caso, la obra de Thomas Hirschorn, Tacita Dean y Sam Durant.

35 Aquí hemos de aclarar que Cvetkovich se refiere al trauma como concepto social e histórico en todas sus dimensiones, el trauma de los racismos, genocidios y diásporas puesto en conexión con el trauma del día a día (sin necesidad de inscribirlo en una única dimensión de terapia personal o autoayuda). “Formas de racismo diarias, muchas de las cuales son institucionales o casuales y no siempre son visibles salvo para aquellos que están en sintonía con ellas, están entre los efectos de largas historias de trauma racial”. / “Everyday forms of racism, many of which are institutional or casual and thus don’t always appear visible except to those who are attuned to them, are among the effects of longer histories of racial trauma”.

34 (Cvetkovich, 2003:6)

absoluto. El trauma ejerce presión sobre las formas convencionales de la documentación, la representación y la conmemoración, dando lugar a nuevos géneros de expresión, como testimonio, y nuevas formas de monumentos, rituales, y performances que pueden invocar la existencia de testigos y públicos colectivos ³⁶ (Cvetkovich, 2003:7).

Nuestra investigación no está ligada explícitamente a un trauma³⁷, pero sí definitivamente al ejercicio de formular estrategias de documentación alternativa y formas de relacionarnos con esta. Y, definitivamente, en nuestro proyecto de conversaciones los archivos son archivos no ortodoxos, a menudo inexistentes, y relacionados con formas frágiles de la producción cultural que, en

36 “(...) in the conviction that trauma challenges common understandings of what constitutes an archive. Because trauma can be unspeakable and unrepresentable and because it is marked by forgetting and dissociation, it often seems to leave behind no records at all. Trauma puts pressure on conventional forms of documentation, representation, and commemoration, giving rise to new genres of expression, such as testimony, and new forms of monuments, rituals, and performances that can call into being collective witnesses and publics”. (Cvetkovich, 2003:7)

37 Mi colega de la Academia de Bellas Artes de Stuttgart, el teórico Felix Ensslin, aduciría que las prácticas performativas en la actualidad sí que tienen que ver siempre con un trauma, el trauma de la pérdida del terreno del cuerpo como lugar en el que formular una alternativa política -tras la crisis del SIDA y tras la caída del muro de Berlín-, quedando sólo el callejón sin salida de la fragilidad corporal o la argumentación cristológica en torno al cuerpo. Sus estudios en torno a este *topos* se han condensado en el libro y simposio del mismo nombre *La estética de la carne* publicado en inglés. Ensslin y Klink (ed.) (2014). *Aesthetics of the Flesh*. Berlin: Sternberg Press. El libro recoge un capítulo sobre el trabajo de DFS.

palabras de Cvetkovich, producen “géneros menores o experimentales”³⁸:

Muchos de estos materiales son el producto de prensas alternativas, lugares de performances, festivales de cine y otros espacios culturales y redes que fomentan medios de comunicación independientes frágiles pero distintivos³⁹ (Cvetkovich, 2003:8).

Así, los interlocutores de nuestro estudio están invitados a incluir materiales sin miedo a abarcar todas esas facetas aparentemente ausentes, muy poco representadas, nunca publicadas, sólo recordadas a esbozos, etc. El encuentro ha de ser capaz de generar una malla en la que también poder posar retazos de experiencias vividas, sentidas, recordadas, tan sólo intuitas, “rastros inadecuados en la documentación” que hacen que los archivos aparezcan inexistentes (Cvetkovich, 2003:9).

El diálogo por imágenes que planteamos sacude los archivos y el concepto de estos, mezclándolos no sólo con el archivo del interlocutor sino en sus propias capas, formulando la pregunta de qué es un archivo, es decir, preguntando sobre qué materiales y formas de

38 Cvetkovich otorga estos adjetivos a las formas de producción en la que se centra su libro: los materiales del trauma y del lesbianismo. “The eclecticism of materials also stems from the fact that both lesbian and trauma cultures frequently produce minor or experimental genres. Many of these materials are the product of alternative presses, performance venues, film festivals, and other cultural spaces and networks that nurture a fragile yet distinctive independent media”. (Cvetkovich, 2003:8).

39 “Many of these materials are the product of alternative presses, performance venues, film festivals, and other cultural spaces and networks that nurture a fragile yet distinctive independent media. (Cvetkovich, 2003:8)

producción son relevantes a la hora de constituir cultura de carácter público y relevancia pública. Las imágenes recopiladas en procesos de preparación e investigación para ciertas obras conviven de repente con imágenes de catálogos y obras acabadas. Imágenes jamás publicadas e inmersas en el olvido que, frente a otras en circulación, emergen en el encuentro. Las imágenes son algo más que mera información, son impulsos de identificación e interpretación más allá de lo verbal, activando modos de tactilidad y movimiento. Pensar y dialogar en imágenes: “una forma visual de conocimiento, un cruce a su vez de límites entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte” (Fernández Polanco, 2013:109). En un bello ensayo sobre formas de presentación que aúnan escritura e imagen, Aurora Fernández Polanco (2013) viene a señalar que esa forma visual de conocimiento se inscribe en nudos relacionales y nos recuerda la necesidad de mezclar la “invención con el rigor” (Fernández Polanco, 2013:111).

Esta es sin duda la clave a la que atenemos para no reproducir lo que Foster en su trazado de las prácticas de archivo identificó como el peligro que estas encierran de caer en una compulsión arbitraria de conexiones de carácter paranoico (Foster, 2004:22-23). El diálogo por imágenes tiene que ser sometido a la disciplina de unos parámetros claros, dejando que el ritmo del diálogo se genere en sí mismo pero que posteriormente se vea sometido a una relectura común de rigurosidad. Cada diálogo cuenta con diversos encuentros en los que este es sometido a revisión.

El parámetro principal y de rigor que nuestra investigación articula es el de la producción espacial desde elementos textiles. Esta se puede abordar desde distintos ángulos

pero siempre tiene que estar presente en los nudos encontrados en las conversaciones. Los resultados diversos de la conversaciones han de configurar las corrientes de fuerza que recorren los archivos y las prácticas en torno a los textiles, ayudándonos a encontrar – si los hay – e identificar los momentos e imágenes recurrentes (Cvetkovich, 2012:16)⁴⁰ así como persistentes y “supervivientes” (Didi-Huberman, 2010:57). Elementos que guiarán la investigación y, también, otros elementos de los que el estudio se ocupará en profundidad posteriormente.

El formato que proponemos es muy cercano al de la visita de estudio entre compañeros, sometiéndolo a un rigor y revisiones que no son necesariamente parte de un proceso creativo. Un encuentro dialógico multidireccional que no usa como punto de partida un catálogo de preguntas en las que las direcciones de respuesta están predefinidas. Mirar juntos, pasar el tiempo juntos, liberándonos de roles de afirmación de una idea preconfigurada, dejando que las imágenes tomen su deriva para volverlas a un curso de navegación. Un ejercicio de creación común en el que perfilar una dimensión de la topografía generada por nuestras prácticas entre el año 2001 y el 2014 en la ciudad de Berlín. Un corte en la práctica de Discoteca Flaming Star más allá de lo legitimador, esa es nuestra motivación para este método dialógico, un impulso investigador con cierto potencial utópico, y como forma de no dejarse llevar por la dimensión paranoica señalada por Foster:

Tal vez la dimensión paranoica de arte de archivo es la otra cara de su utópica ambición -su deseo de convertir lo atrasado en lo atractivo, para recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en los posibles escenarios de tipos alternativos de las relaciones sociales, para transformar el no-lugar del archivo en el no-lugar de una utopía (...) Este movimiento de convertir “lugares de excavación” en “lugares de construcción” es bienvenida también en otro sentido: sugiere un alejamiento de una cultura melancólica que ve lo histórico como algo más que lo traumático ⁴¹ (Foster, 2004:2).

CONVERSACIONES POR IMÁGENES, INSTANTES COMUNES EN ARCHIVOS

Las conversaciones por imágenes constituyen fundamentalmente un método desde el que cuestionar, contextualizar las relaciones y expandir el archivo base de los *Banners*. Los interlocutores de las conversaciones tienen distintos niveles de intimidad con la obra de Discoteca Flaming Star y distintas formas de aproximación

40 Ver P. 15 en la introducción en la que se explica el papel decisivo para este estudio del método propuesto por Cvetkovich.

41 “Perhaps the paranoid dimension of archival art is the other side of its utopian ambition—its desire to turn belatedness into becomingness, to recoup failed visions in art, literature, philosophy, and everyday life into possible scenarios of alternative kinds of social relations, to transform the no-place of the archive into the no-place of a utopia.(...) This move to turn “excavation sites” into “construction sites” is welcome in another way too: it suggests a shift away from a melancholic culture that views the historical as little more than the traumatic”. (Foster, 2004:2)

a los textiles de grandes dimensiones. Hemos concebido estas y su cronología como una especie de músculo que durante repetidos entrenamientos, y la ampliación del espectro de ejercicios durante estos, va ganando en fuerza, volumen, capacidad de extensión y amplitud de movimientos. Lo que todos los interlocutores tienen en común es el hecho de vivir y trabajar en Berlín desde hace al menos 10 años:

Wolfgang Mayer, miembro co-fundador de Discoteca Flaming Star y co-realizador de los *Banners*.

Johannes Paul Raether, artista que colabora regularmente con Discoteca Flaming Star en proyectos comunes, incluyendo la realización de *Banners*, desde el año 2005.

Mona Kuschel, técnica textil responsable de la realización de gran número de obra textil producida en Berlín desde el año 2000 dentro del contexto de las artes visuales, arquitectura expositiva y proyectos arquitectónicos.

Rike Frank, co-curadora del proyecto *Textiles, open letter* (ver nota 19) que reflexiona la producción y el estatus de textiles en el contexto de las artes visuales. El proyecto se centra en la producción de este tipo de trabajo desde la *Bauhaus* hasta hoy.

Una de las dificultades del método es su continua re-definición dependiendo del encuentro, que se articula fragmentariamente principalmente a través de las imágenes y de pedazos de texto, en ocasiones, extremadamente quebrado. En este sentido, también Cvetkovich ha apuntado sobre la combinación de material autobiográfico y ensayo crítico:

Esta combinación (...) está inspirada por el deseo de crear nuevas formas de escritura y conocimiento que provienen de la experiencia afectiva, de lo ordinario, y archivos alternativos que no siguen necesariamente los métodos habituales de crítica cultural ⁴² (Cvetkovich, 2013, 24).

Volviendo a la inclusión de ciertas imágenes de baja calidad: Las imágenes de baja calidad también pueden ser consideradas como un lugar de lo ordinario y materiales inusuales de análisis. De forma análoga a la visita de estudio entre colegas del campo artístico una forma de pasar el tiempo más allá de lo meramente orientado a la producción, los restos, las pérdidas también son parte de ello.

Mirar juntos y dialogar juntos como un propuesta de producción y un ejercicio para ver en torno a qué imágenes nos reunimos y cuáles queremos pasar a otros. Un práctica motivada por la admiración al trabajo de otros. El tiempo, fragmentos perdidos, la lentitud del cambio y lo poco que logramos en una vida creativa. Sentido no evolutivo de la práctica artística y un acercamiento a estas sin ánimos evolutivos. Como hemos aprendido de David Reed:

42 “This combination (...) is inspired by the desire to craft new forms of writing and knowledge that come from affective experience, ordinary life, and alternative archives and that don’t necessarily follow the usual methods of cultural critique”.

El escrito autobiográfico ha inspirado las preguntas y cuestiones tratadas en la segunda parte pero también “revelando la implicación emocional que lo han guiado”. (Cvetkovich, 2013, 24).

Todos somos conscientes de la “ansiedad de la influencia” la competitividad y las relaciones de conflicto entre artistas y generaciones de artistas. El diálogo puede ser una de las fuerzas contrarias a estas emociones. Una vida humana concede apenas suficiente tiempo para experimentar los reconocimientos y desarrollos necesarios para hacer un arte original. Estas relaciones de intercambio son importantes porque pueden acelerar el proceso.⁴³ (Reed, 2005).

En un proceso de investigación que va a ser sometido a validación académica – que sólo es reconocido de forma individual - es importante mantener como columna vertebral ese momento de producción y admiración mutua al que se refiere David Reed al inicio de su charla sobre Blinky Palermo.

Los que conversamos en este estudio tenemos un archivo personal que al menos abarca 15 años de trabajo e inspiración.

43 “We are all aware of the “anxiety of influence,” the competitive and conflicted relations between artists and between generations of artists. Exchange is one of the counter forces against these emotions. A human life span is barely enough time to experience the recognitions and developments that are necessary to make original art. These exchange relationships are important because they can speed up the process”. (Reed, 2005) presentó su charla sobre Blinky Palermo en el marco de: *Artists on Artists Lecture Series: David Reed on Blinky Palermo* de Dia Art Foundation el 17 de octubre de 2005. Agradezco a David Reed el haberme enviado el documento via correo electrónico en junio de 2008. El texto de la conferencia fue publicado posteriormente en una versión adaptada (Reed, 2009); hemos creído conveniente incluir aquí la versión del manuscrito original cedido por el autor, por ser en sí misma una especie de prueba del intercambio entre artistas.

LA VISUALIZACIÓN DE LAS CONVERSACIONES

Los retos de la materialización de las conversaciones son múltiples: captar la transformación de las imágenes en los encuentros, descubrir las líneas de fuerza que se desarrollan en las conversaciones, contener la inmensidad de tiempo aportada por cada archivo, las ausencias y mantener el rigor del proceso tanto en la conversación como en la visualización y mediación de la misma, sin olvidar la legibilidad del resultado. Las visualizaciones son una mezcla de protocolo de un encuentro con la expansión del mismo. En realidad se sitúan en el mismo dilema que el de la documentación de una performance pero con las especificidades de una documentación en un contexto de investigación académico.

Con el fin de conceder legibilidad externa a la documentación de las conversaciones, esta ha de ser enriquecida con referencias e informaciones antecedentes de las imágenes que son conjugadas en el encuentro. Un documento con numerosas capas por las que guiar al lector del estudio para que sepa siempre en que capa se encuentra.

Las conversaciones por imágenes viven de la movilidad de estas. En las fotografías que documentan los paneles de Aby Warburg vemos que este a menudo pone las imágenes sobre tablillas que cuentan con agujeros, las tablillas perforadas en la parte superior se fijan con pequeños clavitos en el panel en el que han de ayudar a constituir fuerzas con las que pensar.

Las tablillas no sólo otorgan movilidad a las imágenes sino que las protegen durante la misma y enfatizan su

corporeidad. Las imágenes históricas que documentan los paneles de Warburg nos muestran fondos diversos, volúmenes, sombras y superposiciones entre imágenes. Los paneles están apoyados sobre fondos de librería, respaldos de bancos y mesas. Uno se los imagina ahí como una presencia constante con la que encontrarse cada vez que se entra en la sala y no sólo para trabajar en ellos. El cuerpo en movimiento, alejándose y acercándose a las imágenes, reposando: de pie, sentado, pasando al lado...

La diferencia: el material base de nuestras conversaciones, el aportado por nosotros, existe en soporte digital y en soporte de papel. Queremos dejar abiertas posibilidades múltiples de encuentro secuencial y espacial con las imágenes en el curso de las conversaciones. El material que será más activado tendrá que ver probablemente con la pregunta sobre qué material aporta cada interlocutor y su relación con los medios y soportes de su archivo. Hemos creído oportuno incluir ciertas imágenes que documentan el discurrir de las conversaciones y que dan testimonio de esta diversidad de soportes.

El trabajo de diseño gráfico y maquetación es esencial en esta sección: la claridad y la creación de claras guías de orientación son los objetivos que nos proponemos para ello.

II.2. ARCHIVO DE *BANNERS*

LEYENDA Y NOTAS PARA LA NAVEGACIÓN DEL ARCHIVO DE *BANNERS*

Esta sección del trabajo constituye lo que hemos llamado el “Archivo de *Banners*”; éste es una especie de síntesis del amplio archivo fotográfico de Discoteca Flaming Star.

El archivo se ha organizado cronológicamente: empieza en el 2014 y termina con el primer *Banner* en el 2001. A cada *Banner* le hemos asignado 4 páginas.

En la primera doble página el *Banner* es presentado con dos imágenes que ocupan toda la página. A la izquierda de la doble página el lector suele encontrar un detalle del *Banner* que ha de ayudar a entender la textura y caída de la tela; así como una leyenda del texto que porta la obra y las indicaciones técnicas de la misma. En la página derecha una vista más global del mismo.

En las dos páginas siguientes encontramos diversas fotografías que muestran distintas apariciones del mismo *Banner*. Ya que los *Banners* son usados desde su realización en numerosas ocasiones las fotografías que aparecen de cada *Banner* abarcan un espectro desde su realización hasta la actualidad.

Para esta sección las imágenes han recibido una numeración bajo la siguiente denominación:

Fig. AdB-nnn



Fig. AdB-I

DAWN BANNERS 2014

Dawn Banner B: "Where I travel Greece wounds me
Watching friends sleeping dawn in futureland ride diamonds
sweethomechild time to rags
& litter"

Dawn Banner D : "Re-hear-sal
Bread Education Freedom Olives Knowledge Time"

Pintura acrílica (spray) sobre tela.

Dawn Banner B (Marrón/Beige)

medida max. 650 x 300 cm; axis 250 cm holgura

Dawn Banner D (Azul/Negro)

medida max. 750 x 300 cm; axis 230 cm holgura



Fig. AdB-2

Fig. AdB-1. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2014.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-2. Instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”,
The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen



Fig. AdB-3



Fig. AdB-4

Fig. AdB-3. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2014.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-4. Instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”,
The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

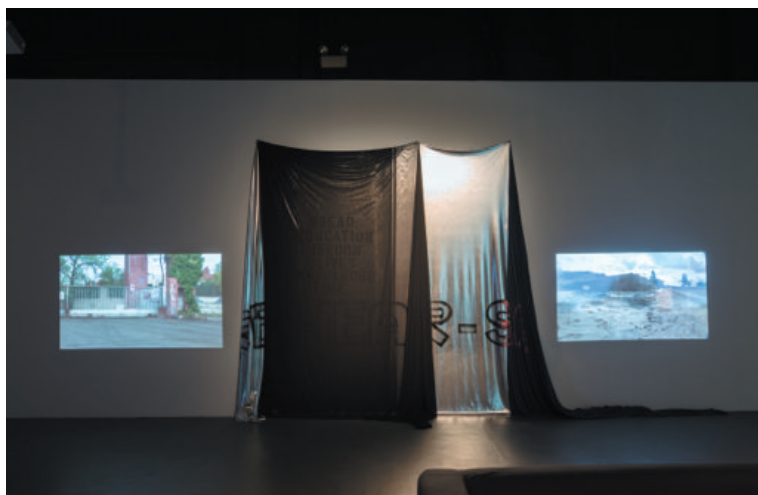


Fig. AdB-5



Fig. AdB-7



Fig. AdB-6



Fig. AdB-8

Fig. AdB-5. Instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. AdB-6. Instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. AdB-7. Instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. AdB-8. Instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen



Fig. AdB-9

Fig. AdB-10



Fig. AdB-9. Instalación con vídeo de 3 canales durante la performance “Sticky Stage”, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de DFS

Fig. AdB-10. Instalación con vídeo de 3 canales durante la performance “Sticky Stage”, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de Matthew Lyons



Fig. AdB-11

Fig. AdB-12



Fig. AdB-11. Instalación con vídeo de 3 canales durante la performance “Sticky Stage”, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. AdB-12. Instalación con vídeo de 3 canales durante la performance “Sticky Stage”, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

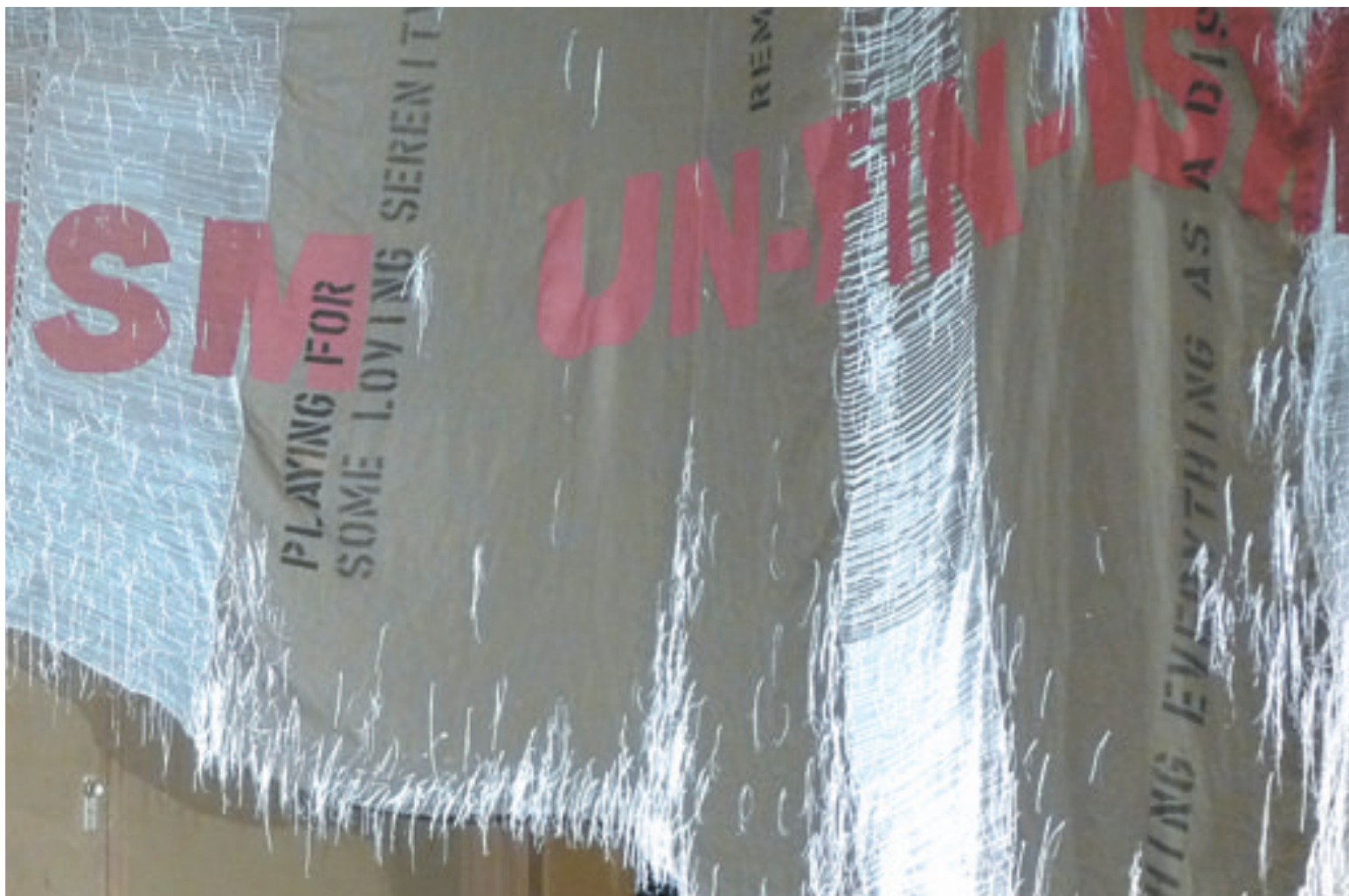


Fig. AdB-13

TREPPEN BANNER 2012

Pintura acrílica (spray) sobre tela

(Tela mixta de lino y bambú con hilo reflector, producido en colaboración con la diseñadora textil Elyse Allen de Nueva York)

Aprox. 600 x 1300 cm

“Monday/Defending as one’s one life // Tuesday/Moving as weeping
King Kongs // Wednesday/Harboring as part of a collective //
Thursday/Shooting for documents of imagination // Friday/Playing
for some loving serenity // Saturday/Remembering // Sunday/
Relinquishing everything as a discreet dancer”



Fig. AdB-14

Fig. AdB-13. Instalación en Heusteigtheater, Stuttgart, 2012.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-14. Instalación en Heusteigtheater, Stuttgart, 2012.
Fotografía de DFS



Fig. AdB-15



Fig. AdB-16



Fig. AdB-17

Fig. AdB-15. Instalación en “Topsy Turvy - Celebrating another World”, De Appel, Ámsterdam, 2012. Fotografía de De Appel

Fig. AdB-16. Instalación en “Topsy Turvy - Celebrating another World”, De Appel, Ámsterdam, 2012. Fotografía de De Appel

Fig. AdB-17. Instalación en “Topsy Turvy - Celebrating another World”, De Appel, Ámsterdam, 2012. Fotografía de De Appel



Fig. AdB-18

Fig. AdB-19



Fig. AdB-20



Fig. AdB-18. Instalación en “Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen”, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2012. Fotografía de Norbert Miguletz

Fig. AdB-19. Instalación en “Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen”, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2012. Fotografía de DFS

Fig. AdB-20. Instalación en “Demonstrationen. Vom Werden normativer Ordnungen”, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2012. Fotografía de Norbert Miguletz



Fig. AdB-21

Fig. AdB-22



Fig. AdB-21. Instalación durante la performace “Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #(4 Körper)”, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2012. Fotografía de Norbert Miguletz

Fig. AdB-22. Instalación durante la performace “Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #(4 Körper)”, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2012. Fotografía de Norbert Miguletz



Fig. AdB-23

X-BANNER
(PARA EIGENTLICH 12 MAL ALISSA - THE FILM)

2012-2013

Pantalla de retroproyección, pintura acrílica (spray) sobre tela.

X-Banner 1:

elemento 1a: 240 x 460 cm; elemento 1b: 215 x 460 cm

X-Banner 2:

elemento 2a: 240 x 460 cm; elemento 2b: 215 x 490 cm

X-Banner 1: "Müde freunde
To weave everything superfluous into the structure"

X-Banner 2: "Tired Friends
das überflüssige in die Struktur einweben"



Fig. AdB-24

Fig. AdB-23. Instalación con vídeo proyección en el estudio de los artistas, Berlín, 2013. Fotografía de DFS

Fig. AdB-24. Instalación con vídeo proyección en el estudio de los artistas, Berlín, 2013. Fotografía de DFS



Fig. AdB-25

Fig. AdB-26



Fig. AdB-25. Instalación con vídeo proyección en el estudio de los artistas, Berlín, 2013. Fotografía de DFS

Fig. AdB-26. Instalación con vídeo proyección en el estudio de los artistas, Berlín, 2013. Fotografía de DFS



Fig. AdB-27

Fig. AdB-28

Fig. AdB-29

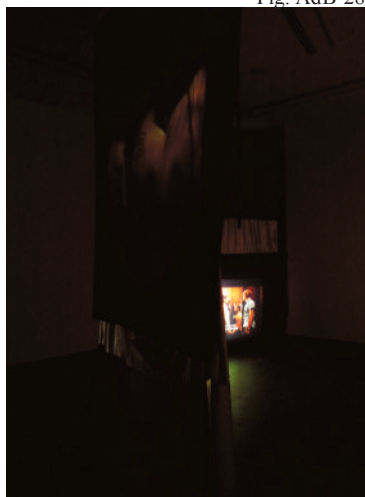


Fig. AdB-27. Instalación con vídeo de 2-canales, en “Pop Politics: Activism at 33 revolutions”, Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles, Madrid, 2012. Fotografía de CA2M

Fig. AdB-28. Instalación con vídeo de 2-canales, en “Pop Politics: Activism at 33 revolutions”, Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles, Madrid, 2012. Fotografía de DFS

Fig. AdB-29. Instalación con vídeo de 2-canales, en “Pop Politics: Activism at 33 revolutions”, Centro de Arte 2 de Mayo, Móstoles, Madrid, 2012. Fotografía de DFS



Fig. AdB-30

Fig. AdB-31



Fig. AdB-30. Instalación con vídeo de 2-canales, en “Intolerance / Normality”, Galería Nova, WHW, Zagreb, 2013. Fotografía de DFS

Fig. AdB-31. Instalación con vídeo de 2-canales, en “Intolerance / Normality”, Galería Nova, WHW, Zagreb, 2013. Fotografía de DFS



Fig. AdB-32

GOLDEN BANNER 3 2011

Pintura acrílica (spray) sobre tela

Aprox. 800 x 1000 cm

“Wir haben 1000 Hände und 1000 Füße und werden niemals alleine
sein

1933 Kong

Taliban Banana”



Fig. AdB-33

Fig. AdB-32. Instalación para la grabación de “Mano Tanzfilm”, en el estudio de los artistas, Berlín, 2011. Fotografía de DFS

Fig. AdB-33. Instalación durante la performance “La mano gigante. A musical”, *Basso Studio*, Berlín, 2011. Fotografía de JPR



Fig. AdB-34



Fig. AdB-36



Fig. AdB-35



Fig. AdB-37

Fig. AdB-34. Fotograma de “Mano Tanzfilm”, Berlín, 2011, de DFS

Fig. AdB-35. Fotograma de “Mano Tanzfilm”, Berlín, 2011, de DFS

Fig. AdB-36. Instalación para la grabación de “Mano Tanzfilm”, en el estudio de los artistas, Berlín, 2011. Fotografía de DFS

Fig. AdB-37. Instalación con vídeo proyección, en la Galería September, Berlín, 2011. Fotografía de David Oliveira



Fig. AdB-38

Fig. AdB-39

Fig. AdB-40



Fig. AdB-38. Instalación durante la performance “La Mano Gigante (A Musical)”, en Ciudad de México, 2011. Fotografía de Maria Acha

Fig. AdB-39. Instalación durante la performance “La Mano Gigante (A Musical)”, en “La Mano Gigante (A Musical), Ästhetik des Fleisches”, Heusteigtheater, Stuttgart, 2011. Fotografía de Saskia Groneberg

Fig. AdB-40. Instalación durante la performance “La Mano Gigante (A Musical)”, en “La Mano Gigante (A Musical), Ästhetik des Fleisches”, Heusteigtheater, Stuttgart, 2011. Fotografía de Saskia Groneberg



Fig. AdB-41

Fig. AdB-42



Fig. AdB-41. Instalación con vídeo proyección de “La Mano Gigante (A Musical)”, en la Galería Freymond-Guth, Zürich, 2012. Fotografía de DFS

Fig. AdB-42. Instalación con vídeo proyección de “La Mano Gigante (A Musical)”, en la Galería Freymond-Guth, Zürich, 2012. Fotografía de DFS



Fig. AdB-43

GOLDEN BANNER 2 2010

Pintura acrílica (spray) sobre tela

410 x 780 cm

“Body of nonsense
Common and concerns and
aspirations and la casa es negra
Whatkindofpassion, Piero?”



Fig. AdB-44

Fig. AdB-43. Instalación en “La Chancon”, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla, 2011. Fotografía de DFS

Fig. AdB-44. Instalación para el Performance “Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #(4 Körper)”, Hebbel am Ufer - HAU 1, Berlín, 2011. Fotografía de Anja Weber



Fig. AdB-45



Fig. AdB-47



Fig. AdB-46



Fig. AdB-48

Fig. AdB-45. Instalación en “El Valor de gallo negro (Buthe-Tower-Bolsa)”, parte 2 de “Gruppenbild”, Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-46. Instalación en “El Valor de gallo negro (Buthe-Tower-Bolsa)”, parte 2 de “Gruppenbild”, Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-47. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-48. Instalación para la performance “Once Again: With all our Love for the Love of Orlando”, en “Love and Space”, Salon Populaire, Berlín, 2011. Fotografía de DFS



Fig. AdB-49

Fig. AdB-50



Fig. AdB-49. Instalación con Silver Banner, en “Intoleranz / Normalität”, Grazer Kunstverein, Grazer, 2012. Fotografía de Grazer Kunstverein

Fig. AdB-50. Instalación con Silver Banner, en “Intoleranz / Normalität”, Grazer Kunstverein, Grazer, 2012. Fotografía de Grazer Kunstverein

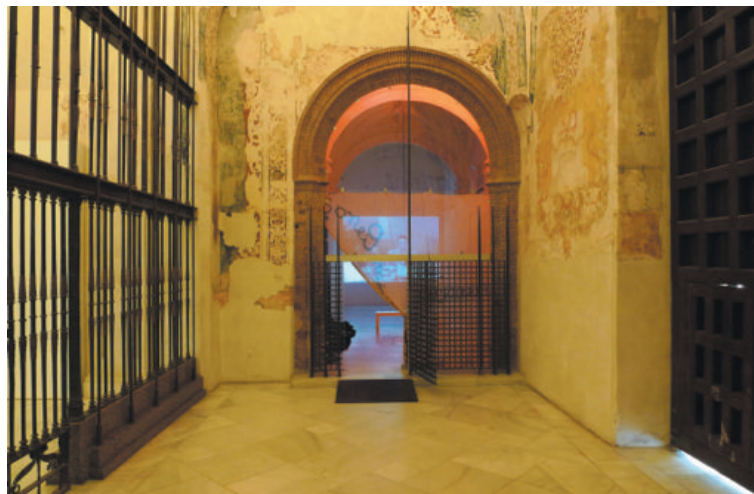


Fig. AdB-51

Fig. AdB-52



Fig. AdB-51. Instalación en “La Chancon”, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla, 2011. Fotografía de DFS

Fig. AdB-52. Instalación con Black Banner 4, en “La Chancon”, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla, 2011. Fotografía de DFS



Fig. AdB-53

GREY BANNER 2 2010
Pintura acrílica (spray) sobre tela
350 x 375 cm

“Dissolucionverdichtung + Zerstreutenreconnection
Body of Nonsense”



Fig. AdB-54

Fig. AdB-53. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-54. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010.
Fotografía de DFS



Fig. AdB-55



Fig. AdB-57



Fig. AdB-56



Fig. AdB-58

Fig. AdB-55. Instalación para la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-56. Instalación para la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-57. Fotograma de “El valor del gallo negro”, Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010, de DFS

Fig. AdB-58. Fotograma de “El valor del gallo negro”, Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010, de DFS



Fig. AdB-59



Fig. AdB-61



Fig. AdB-60



Fig. AdB-62

Fig. AdB-59. Instalación en Knoth & Krüger (Galería September), Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-60. Instalación en Knoth & Krüger (Galería September), Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-61. Instalación en "Flamboyant Body", Arcade Fine Arts, Londres, 2011. Fotografía de Arcade

Fig. AdB-62. Instalación en "Flamboyant Body", Arcade Fine Arts, Londres, 2011. Fotografía de DFS



Fig. AdB-63

GOLDEN BANNER 1 2010

Pintura acrílica (spray) sobre tela

310 x 390 cm

(perdido)

“la casa es negra

COMUNES Y INTERESES Y ASPIRACIONES Y

Qué clase de pasión, Piero?”



Fig. AdB-64

Fig. AdB-63. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-64. Instalación en el Cerro Cárcel, Valparaíso, Chile, 2010.
Fotografía de DFS



Fig. AdB-65



Fig. AdB-67



Fig. AdB-66



Fig. AdB-68

Fig. AdB-65. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-66. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-67. Durante la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de Paulina Varas

Fig. AdB-68. Durante la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de Paulina Varas



Fig. AdB-69

Fig. AdB-70



Fig. AdB-69. Instalación para la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-70. Instalación para la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de Claudio Vitoria



Fig. AdB-71

Fig. AdB-72



Fig. AdB-71. Fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS

Fig. AdB-72. Fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS



Fig. AdB-73

SILVER BANNER 2010
 Pintura acrílica (spray) sobre tela
 3 partes; 440 x 650 cm



Fig. AdB-74

Fig. AdB-73. Instalación con proyección de “Eigentlich 12 Mal Alissa”, en “Intoleranz/Normalität”, Grazer Kunstverein, Grazer, 2012. Fotografía de Grazer Kunstverein

Fig. AdB-74. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010. Fotografía de DFS



Fig. AdB-75



Fig. AdB-77



Fig. AdB-76



Fig. AdB-78

Fig. AdB-75. Instalación durante la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de Claudio Vitoria

Fig. AdB-76. Instalación para la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de Claudio Vitoria

Fig. AdB-77. Instalación en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-78. Instalación en *Basso Bazar*, Berlín, 2010. Fotografía de DFS



Fig. AdB-79



Fig. AdB-80

Fig. AdB-81



Fig. AdB-79. Instalación en “Topsy Turvy - Celebrating another World”, De Appel, Ámsterdam, 2012. Fotografía de De Appel

Fig. AdB-80. Instalación en “Topsy Turvy - Celebrating another World”, De Appel, Ámsterdam, 2012. Fotografía de De Appel

Fig. AdB-81. Instalación con Golden Banner 2 y proyección de “Eigentlich 12 Mal Alissa”, en “Intoleranz / Normalität”, Grazer Kunstverein, Grazer, 2012. Fotografía de Grazer Kunstverein



Fig. AdB-82

Fig. AdB-83



Fig. AdB-82. Instalación durante la performance “Eigentlich 12 Mal Alissa”, en Kunsthau Bregenz, KUB Arena, Bregenz, 2013. Fotografía de Matthias Rhomberg

Fig. AdB-83. Instalación para la performance “Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #(4 Körper)”, Hebbel am Ufer - HAU 1, Berlin, 2011. Fotografía de Nina Hoffmann



Fig. AdB-84

BLACK BANNER 4 2010
Pintura acrílica (spray) sobre tela
457 x 754 cm

“WHAT KIND OF PASSION PIERO?
la casa es negra”



Fig. AdB-85

Fig. AdB-84. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-85. Instalación para la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de DFS

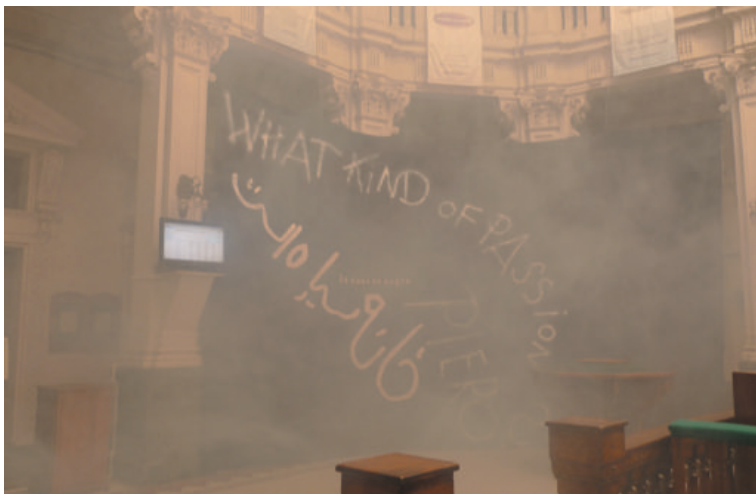


Fig. AdB-86



Fig. AdB-88



Fig. AdB-87



Fig. AdB-89

Fig. AdB-86. Instalación durante la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de Claudio Vitoria

Fig. AdB-87. Instalación con Silver Banner y con vídeo proyección, Valparaíso, Chile, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-88. Fotograma de “El valor del gallo negro”, Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010, de DFS

Fig. AdB-89. Fotograma de “El valor del gallo negro”, Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010, de DFS



Fig. AdB-90



Fig. AdB-92



Fig. AdB-93



Fig. AdB-91



Fig. AdB-94

Fig. AdB-90. Instalación con vídeo proyección, en "La Chancon", Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla, 2011. Fotografía de CAAC

Fig. AdB-91. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-92. Instalación en "Group Show: Thema Frau", Galería September, Berlín, 2010. Fotografía de Sofía Lomba

Fig. AdB-93. Instalación en "Group Show: Thema Frau", Galería September, Berlín, 2010. Fotografía de Gallery September

Fig. AdB-94. Instalación en "Group Show: Thema Frau", Galería September, Berlín, 2010. Fotografía de Gallery September



Fig. AdB-95

BLACK BANNER 3 2009

Hilo y lentejuelas en red de fachada

400 x 1200 cm

“NOBORISNOBORIS

Halluzination und Organisation”



Fig. AdB-96

Fig. AdB-95. Instalación en “Study for Agora”, Dolores, Ámsterdam, 2012. Fotografía de DFS

Fig. AdB-96. Instalación con Blue Banner, en “Salle des Fetes”, Electron Festival, Batiment d’art contemporain, Ginebra, 2010. Fotografía de DFS



Fig. AdB-97



Fig. AdB-99



Fig. AdB-98



Fig. AdB-100

Fig. AdB-97. Instalación en “Für Boris Für Ingrid”, Galería Freymond-Guth, Zürich, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-98. Instalación en “Für Boris Für Ingrid”, Galería Freymond-Guth, Zürich, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-99. Instalación con White Banner 2, para la performance “Jaccouzi of Muddy Tears”, en “Über Wut/On Rage”, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2010. Fotografía de Ines Schaber

Fig. AdB-100. Instalación para la performance “Jaccouzi of Muddy Tears”, en “Über Wut/On Rage”, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2010. Fotografía de Ines Schaber



Fig. AdB-101



Fig. AdB-103



Fig. AdB-104



Fig. AdB-102

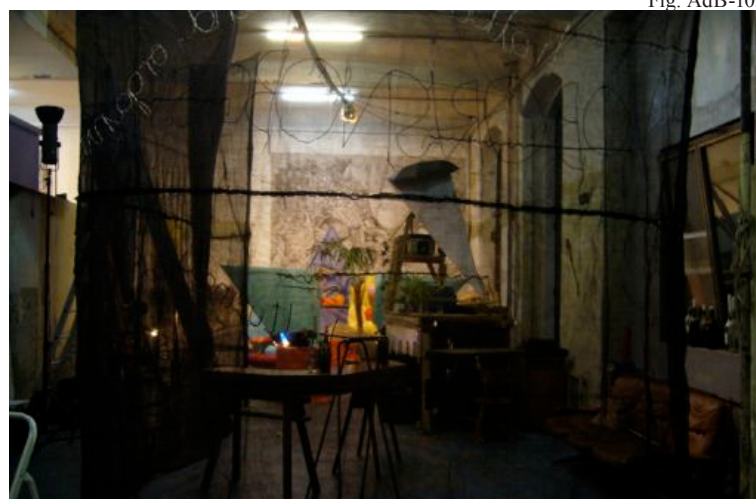


Fig. AdB-105

Fig. AdB-101. Instalación durante la performance “Ingrid (Inzwischen) 2009”, en *The Performance Project*, [Performa 09], Nueva York, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-102. Instalación durante la performance “Ingrid (Inzwischen) 2009”, en *The Performance Project*, [Performa 09], Nueva York, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-103. Instalación en “Study for Agora”, Dolores, Ámsterdam, 2012. Fotografía de DFS

Fig. AdB-104. Instalación en “Study for Agora”, Dolores, Ámsterdam, 2012. Fotografía de DFS

Fig. AdB-105. Instalación en *Basso Studio*, Berlín, 2009. Fotografía de DFS



Fig. AdB-106

WURF BANNER ! (PARA LA VERA) 2008

Pintura acrílica sobre Mantones de Manila defectuosos

240 x 1200 cm

“Chinamanilamexicopiano

Wernichtrauchtundwernichttrinkthatsichschonandersdemsatan-
verdingt

Barquitosdesentimiento

Unniñoconlosojitoscerrados”



Fig. AdB-107

Fig. AdB-106. Instalación en “Mil Veras Mil Prinzessinnen Mil Centralias”, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2008. Fotografía de DFS

Fig. AdB-107. Instalación en “Für Boris Für Ingrid”, Galería Freymond-Guth, Zürich, 2009. Fotografía de Galería Freymond-Guth

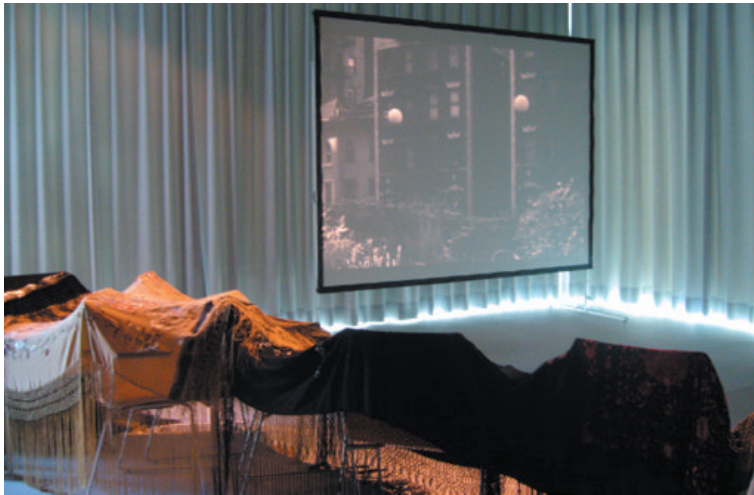


Fig. AdB-108



Fig. AdB-110



Fig. AdB-109



Fig. AdB-111

Fig. AdB-108. Instalación en Heinrich-Böll-Stiftung, Berlín, 2008.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-109. Instalación en Heinrich-Böll-Stiftung, Berlín, 2008.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-110. Instalación en “Mil Veras Mil Prinzessinen Mil Centralias”, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2008. Fotografía de DFS

Fig. AdB-111. Instalación en “Mil Veras Mil Prinzessinen Mil Centralias”, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2008.
Fotografía de Rafa Suárez



Fig. AdB-112



Fig. AdB-114



Fig. AdB-113



Fig. AdB-115



Fig. AdB-116

Fig. AdB-112. Instalación durante el performace “Duett”, en Künstlerhäuser Worpswede, Worpswede, 2008. Fotografía de DFS

Fig. AdB-113. Instalación en *Basso*, Berlín, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-114. Instalación en “Duett #2 mit Ingrid und dem Squonk”, Kunsthalle Bern, Bern, 2008. Fotografía de DFS

Fig. AdB-115. Instalación en ABC, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-116. Instalación en “Voilà”, Staatsgalerie, Stuttgart, 2011. Fotografía de DFS



Fig. AdB-117

GREY BANNER (REAR SCREEN) 2008

Pintura acrílica (spray) sobre pantalla de retroproyección

260 x 675 cm

Con instalación de diapositivas "162 W 4th Street"

"Fernando

We were young. Full of life. None of us prepared to die"



Fig. AdB-118

Fig. AdB-117. Instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. AdB-118. Instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008. Fotografía de DFS



Fig. AdB-119

Fig. AdB-120

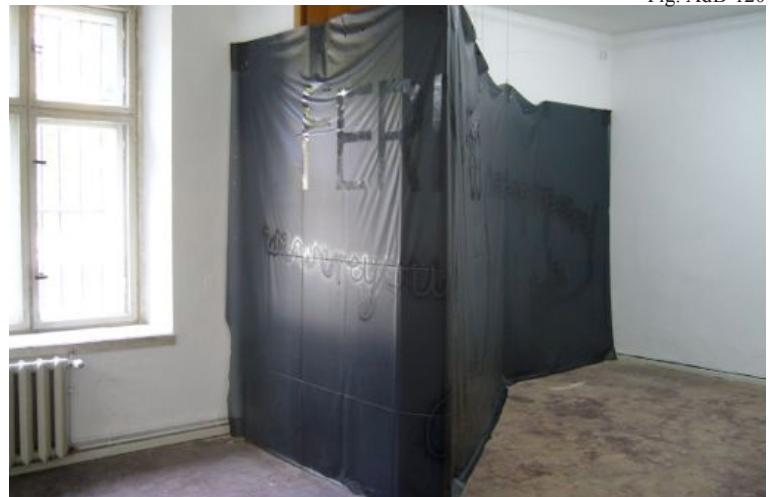


Fig. AdB-119. Instalación en *General Public*, Berlín, 2008. Fotografía de DFS

Fig. AdB-120. Instalación en *General Public*, Berlín, 2008. Fotografía de DFS



Fig. AdB-121



Fig. AdB-123



Fig. AdB-122



Fig. AdB-124

Fig. AdB-121. Instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. AdB-122. Instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. AdB-123. Instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. AdB-124. Instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler



Fig. AdB-125

BLUE BANNER 2007-2008
 Pintura acrílica y lentejuelas sobre tela
 307 x 520 cm

“Whereevercontigo
 Violetsanddreams
 Felixbuthetorres”



Fig. AdB-126

Fig. AdB-125. Instalación en “Reihe:Ordnung sagt Freiheit”, Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburgo, 2009. Fotografía de Philipp Gaisser

Fig. AdB-126. Instalación en “Pop! goes the weasel”, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2008. Fotografía de DFS



Fig. AdB-127



Fig. AdB-129



Fig. AdB-128



Fig. AdB-130

Fig. AdB-127. Instalación durante la performance “Contigo lálá milk Moses”, en “Palace” de The John Institute, Cinema Palace, St.Gallen, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. AdB-128. Instalación en “Reihe:Ordnung sagt Freiheit”, Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburgo, 2009. Fotografía de Philipp Gaisser

Fig. AdB-129. Instalación para “Lawine Projekt”, Maus Hábitos, Porto, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-130. Instalación durante la performance “P P Piero und was dazwischen”, MACBA, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 2009. Fotografía de MACBA



Fig. AdB-131



Fig. AdB-133



Fig. AdB-132

Fig. AdB-131. Instalación en “Der Strich”, Pavillion Volksbühne, Berlín, 2011. Fotografía de DFS

Fig. AdB-132. Installation view at “Der Strich”, Pavillion Volksbühne, Berlin, 2011. Fotografía de DFS



Fig. AdB-134

Fig. AdB-133. Instalación en “Salle des Fetes”, Electron Festival, Batiment d’art contemporain, Ginebra, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-134. Instalación con Balck Banner 3, en “Salle des Fetes”, Electron Festival, Batiment d’art contemporain, Ginebra, 2010. Fotografía de DFS

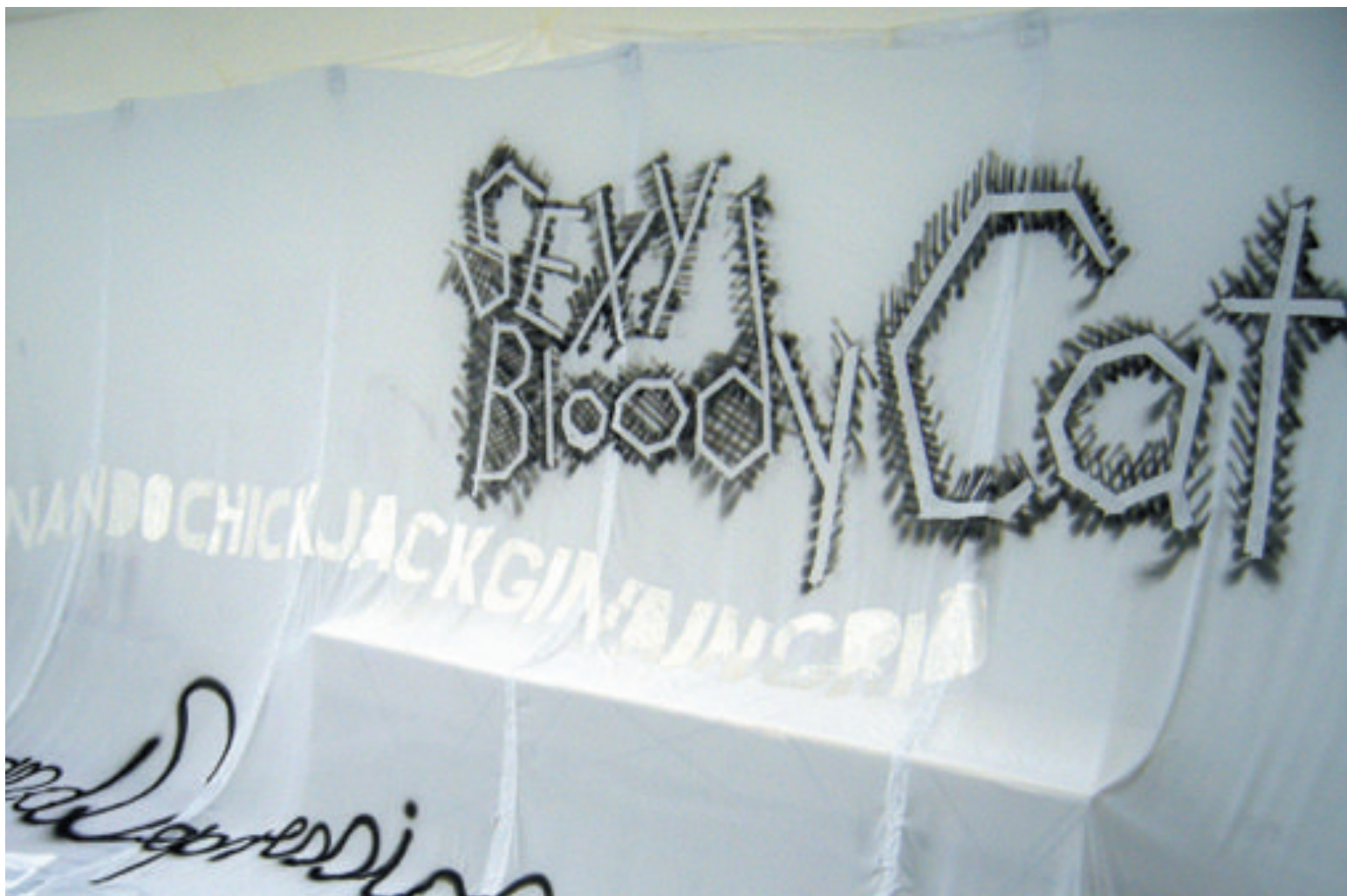


Fig. AdB-135

WHITE BANNER 3 (Transparente)

2007

Tela y pintura acrílica (spray) sobre tela

400 x 725 cm

“Sexy Bloody Cat

FERNANDO CHICK JACK GINA INGRID

Anger And Depression”



Fig. AdB-136

Fig. AdB-135. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2007.
Fotografía de DFS

Fig. AdB-136. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2007.
Fotografía de DFS



Fig. AdB-137



Fig. AdB-139



Fig. AdB-140



Fig. AdB-138



Fig. AdB-141

Fig. AdB-137. Fotograma de “Mutter Regina”, de François Boué y DFS, Whitney Museum, Nueva York, 2007, de François Boué y DFS

Fig. AdB-138. Fotograma de “Mutter Regina”, de François Boué y DFS, Whitney Museum, Nueva York, 2007, de François Boué y DFS

Fig. AdB-139. Instalación durante la performance “Ellipses (Electric Birdhouse)”, Tate Modern, World as a Stage, Arena de Rita McBride, London, 2007. Fotografía de Ines Schaber

Fig. AdB-140. Instalación durante la performance “Ellipses (Electric Birdhouse)”, Tate Modern, World as a Stage, Arena de Rita McBride, London, 2007. Fotografía de Ines Schaber

Fig. AdB-141. Instalación durante la performance “Ellipses (Electric Birdhouse)”, Tate Modern, World as a Stage, Arena de Rita McBride, London, 2007. Fotografía de Ines Schaber



Fig. AdB-142

Fig. AdB-143



Fig. AdB-142. Instalación en “Mil Veras Mil Prinzessinen Mil Centralias”, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2008. Fotografía de Rafa Suárez

Fig. AdB-143. Instalación en “Mil Veras Mil Prinzessinen Mil Centralias”, Centro de arte dos de mayo, Móstoles, Madrid, 2008. Fotografía de DFS



Fig. AdB-144

Fig. AdB-144. Instalación en “Reihe: Ordnung sagt Freiheit”, Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburgo, 2009. Fotografía de Philipp Gaisser



Fig. AdB-145

PUTO PODER BANNER 2005

Pintura acrílica sobre tela

270 x 735 cm

“Putopoder

Against those who want to hurt you as if they did not realize”



Fig. AdB-146

Fig. AdB-145. Instalación con proyección, en el estudio de los artistas para el Whitney Independent Study Program, Nueva York, 2005. Fotografía de DFS

Fig. AdB-146. Instalación en el estudio de los artistas para el Whitney Independent Study Program, Nueva York, 2005. Fotografía de DFS



Fig. AdB-147



Fig. AdB-149

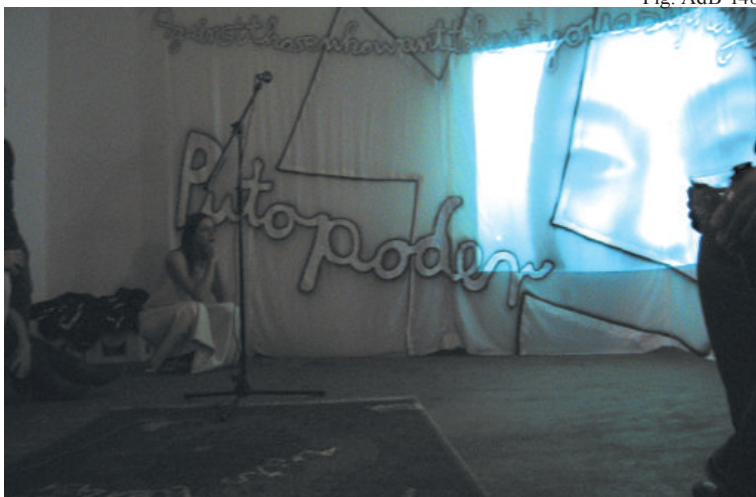


Fig. AdB-148



Fig. AdB-150

Fig. AdB-147. Instalación durante la performance “DUETT #1”, en “Letzteres aus Neu York”, *General Public*, Berlín, 2006. Fotografía de Rafa Suárez

Fig. AdB-148. Instalación con proyección, durante la performance “DUETT #1”, en “Letzteres aus Neu York”, *General Public*, Berlín, 2006. Fotografía de Rafa Suárez

Fig. AdB-149. Instalación en “Terraplane Blues”, La Casa Encendida, Madrid, 2006. Fotografía de DFS

Fig. AdB-150. Instalación con proyección, en “Periferiak 07”, Sala Rekalde + Amatau TV, Bilbao, 2007. Fotografía de Aimar Arriola



Fig. AdB-151

Fig. AdB-152



Fig. AdB-151. Instalación para la performance “Duett #1”, Museo X, Museo Abteiberg, Mönchengladbach, 2007. Fotografía de DFS

Fig. AdB-152. Instalación para la performance “Duett #1”, Museo X, Museo Abteiberg, Mönchengladbach, 2007. Fotografía de DFS



Fig. AdB-153

Fig. AdB-154



Fig. AdB-153. Instalación en “With all our love for the love of Orlando”, Artist Space, en colaboración con Performa 05, Nueva York, 2005. Fotografía de DFS

Fig. AdB-154. Instalación con proyección, en “Mil Veras Mil Prinzessinnen Mil Centralias”, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, 2008. Fotografía de DFS

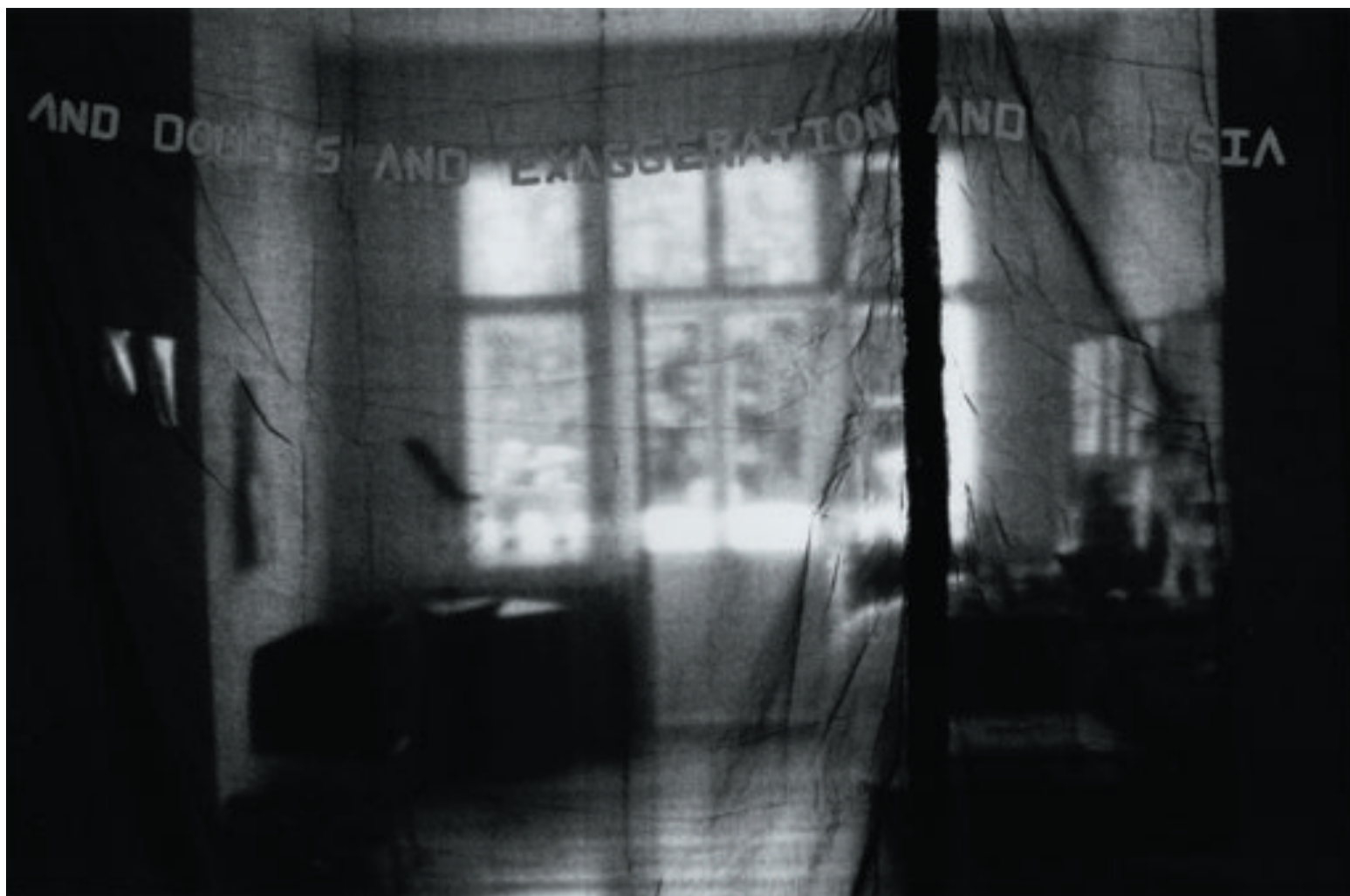


Fig. AdB-155

BLACK BANNER 2 2005

Perlas de plástico sobre tela

300 x 320 cm

“AND DOUBTS AND EXAGGERATION AND AMNESIA”



Fig. AdB-156

Fig. AdB-155. Instalación para la grabación de “Lili Marlin”, en el estudio de los artistas, Berlín, 2005. Fotografía de DFS

Fig. AdB-156. Instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2005. Fotografía de DFS



Fig. AdB-157



Fig. AdB-159



Fig. AdB-158



Fig. AdB-160

Fig. AdB-157. Instalación en “With all our love for the love of Orlando”, Ausland, Berlín, 2005. Fotografía de Ines Schaber

Fig. AdB-158. Instalación en BBK, Múnich, 2005. Fotografía de DFS

Fig. AdB-159. Instalación en “À Rebours. Escapism and the Terror of the Sublime”, *General Public*, Berlín, 2006. Fotografía de DFS

Fig. AdB-160. Instalación en “À Rebours. Escapism and the Terror of the Sublime”, *General Public*, Berlín, 2006. Fotografía de DFS

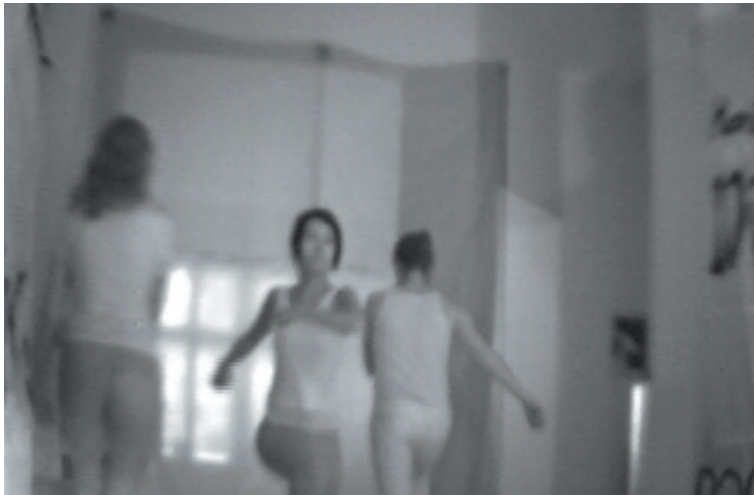


Fig. AdB-161



Fig. AdB-163



Fig. AdB-162

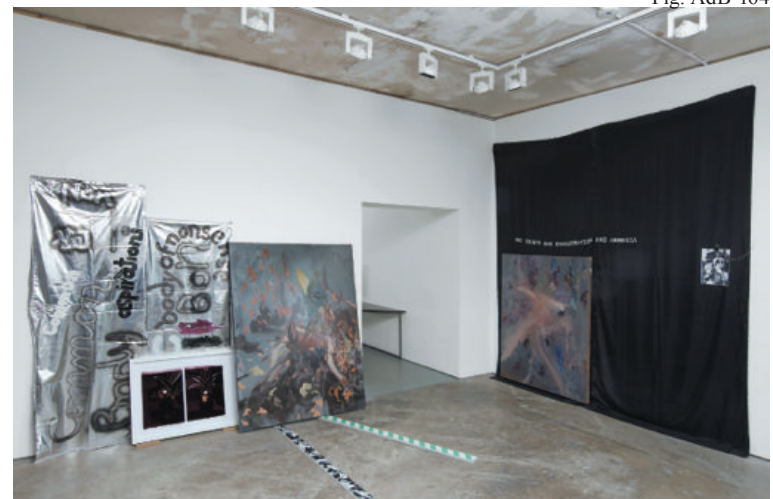


Fig. AdB-164

Fig. AdB-161. Fotograma de “Lili Marlin”, Berlín, 2004/2005, de DFS
 Fig. AdB-162. Instalación en “Flamboyant Body”, Arcade Fine Arts, London, 2011. Fotografía de Arcade

Fig. AdB-163. Instalación en “Flamboyant Body”, Arcade Fine Arts, London, 2011. Fotografía de DFS
 Fig. AdB-164. Instalación en “Flamboyant Body”, Arcade Fine Arts, London, 2011. Fotografía de Arcade

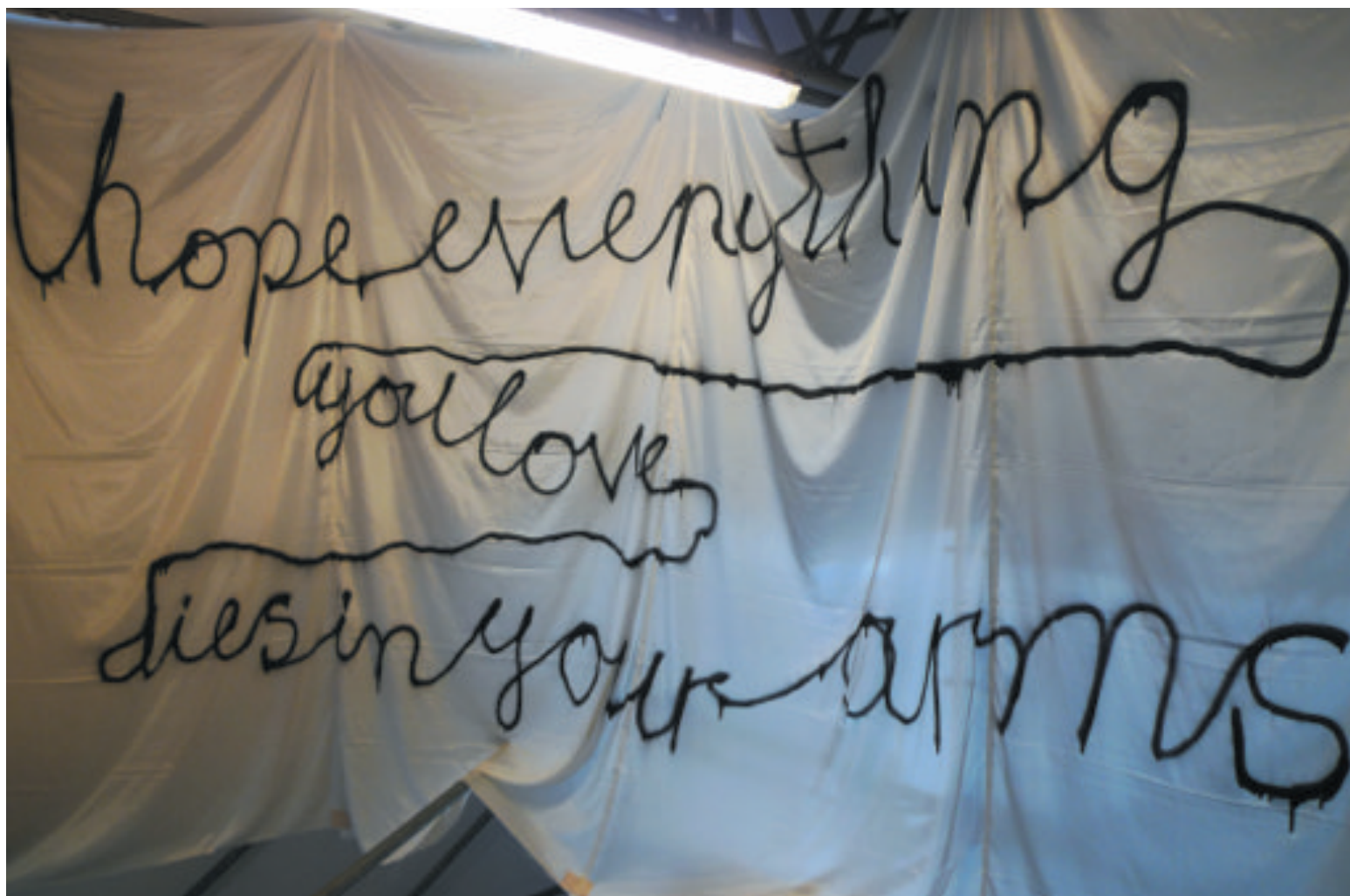


Fig. AdB-165

WHITE BANNER 2 2004

Pintura acrílica (spray) sobre tela

300 x 600 cm

“I hope everything you love dies in your arms”



Fig. AdB-166

Fig. AdB-165. Instalación en “in FischGrätenMelkStand”, Temporäre Kunsthalle, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-166. Instalación en Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004. Fotografía de DFS



Fig. AdB-167



Fig. AdB-169



Fig. AdB-168

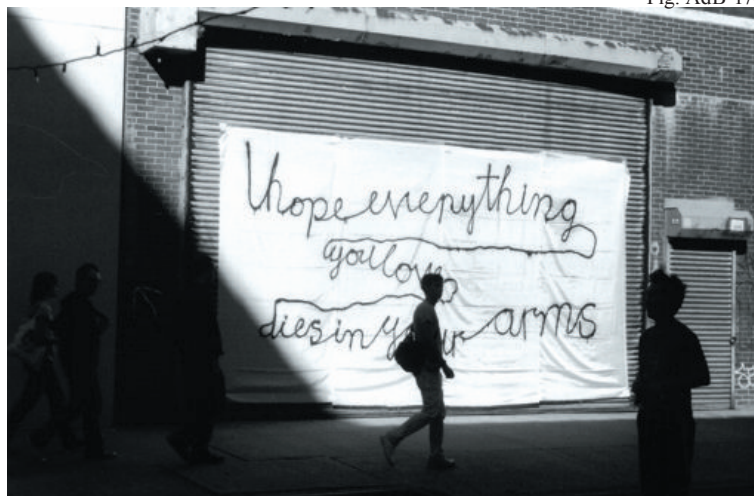


Fig. AdB-170

Fig. AdB-167. Fotograma de “Lili Marlin”, Berlín, 2004/2005, de DFS

Fig. AdB-168. Fotograma de la performance “DUETT #1”, para Whitney Independent Study Program-Exhibition, en Chelsea Museo, Nueva York, 2006, de François Boué

Fig. AdB-169. Instalación en Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004. Fotografía de DFS

Fig. AdB-170. Instalación en Nueva York, 2008. Fotografía de DFS



Fig. AdB-171



Fig. AdB-173



Fig. AdB-172



Fig. AdB-174

Fig. AdB-171. Instalación durante la performance “Briganti”, en “Seen, Unseen, Scene”, Passerelle, Brest, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-172. Proyección de “Lili Marlin”, durante la performance “Briganti”, en “Seen, Unseen, Scene”, Passerelle, Brest, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-173. Instalación en “in FischGrätenMelkStand”, Temporäre Kunsthalle, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-174. Instalación en “Aladlona 2 (I love you green)”, The Kitchen, Nueva York, 2006. Fotografía de DFS



Fig. AdB-175

BLACK BANNER 1 2003

Pintura acrílica sobre tela

275 x 590cm

“Innocence & mystery

AACB/BDAC

GLAMOROUS INTELLIGENCE”



Fig. AdB-176

Fig. AdB-175. Instalación con “new tribune” de Rita McBride, en “housetrip”, Artforum Berlin, Berlín, 2007. Fotografía de DFS

Fig. AdB-176. Instalación en “AACB/BDAC”, Parlour Projects. Nueva York, 2003. Fotografía de DFS



Fig. AdB-177

Fig. AdB-178



Fig. AdB-177. Instalación en “AACB/BDAC”, Parlour Projects. Nueva York, 2003. Fotografía de J. Werthein

Fig. AdB-178. Instalación para la performance “With all our love for the love of Orlando”, en Artist Space, en colaboración con Performa 05, Nueva York, 2005. Fotografía de Alena Williams



Fig. AdB-179

Fig. AdB-180



Fig. AdB-179. Instalación durante la performance “DUETT #1”, en “Letzteres aus Neu Jork”, *General Public*, Berlin, 2006. Fotografía de Rafa Suárez

Fig. AdB-180. Sujetado por miembros de la audiencia durante la performance “DUETT #1”, en “Periferiak 07”, Sala Rekalde + Amatau TV, Bilbao, 2007. Fotografía de Aimar Arriola



Fig. AdB-181



Fig. AdB-183

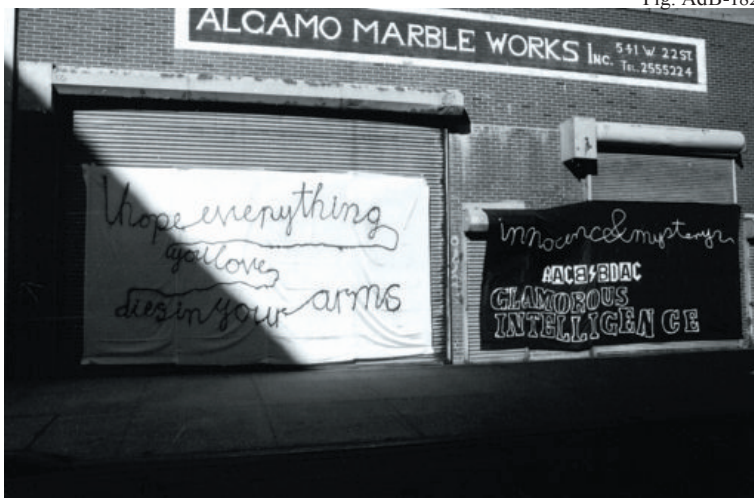


Fig. AdB-182



Fig. AdB-184

Fig. AdB-181. Instalación en “Ellipses (Electric Birdhouse)”, Tate Modern, World as a Stage, Arena de Rita McBride, London. 2007. Fotografía de Ines Schaber

Fig. AdB-182. Instalación con White Banner 2, Nueva York, 2008. Fotografía de DFS

Fig. AdB-183. Fotograma de “La Vera (Video)”, Viandar de la Vera, 2004, de DFS

Fig. AdB-184. Instalación durante la performance “Briganti” en “Seen, Unseen, Scene”, Passerelle, Brest, 2009. Fotografía de DFS



Fig. AdB-185

WHITE BANNER 1 2001

Pintura acrílica sobre tela

275 x 375cm

“Monsters & Miracles
LOVE AND AVANTGARDE
Roses + Paradise”



Fig. AdB-186

Fig. AdB-185. Instalación ABC, Berlin, 2010. Fotografía de DFS

Fig. AdB-186. Instalación en "AACB/BDAC", Parlour Projects.
Nueva York, 2003. Fotografía de DFS



Fig. AdB-187



Fig. AdB-189



Fig. AdB-188



Fig. AdB-190

Fig. AdB-187. Instalación durante la performance en “Roses and Paradise”, Kunsthall, Oslo, 2001. Fotografía de Ingvild Færøy

Fig. AdB-188. Fotograma de “Lili Marlin”, Berlin, 2004/2005, de DFS

Fig. AdB-189. Instalación durante la performance, *Basso Studio*, Berlín, 2008. Fotografía de Yushi

Fig. AdB-190. Instalación durante la performance “Lili Marlin”, en “A 1000 Squonks & the Erotics of the Eyelid”, *The Performance Project*, Nueva York, 2008. Fotografía de DFS



Fig. AdB-191



Fig. AdB-193



Fig. AdB-192



Fig. AdB-194

Fig. AdB-191. Instalación durante la performance “Briganti”, en “Retriver”, Smart project space, Ámsterdam, 2008. Fotografía de DFS

Fig. AdB-192. “White Banner 1” y “Wurf Banner (para La Vera)”, instalación en “A 1000 Squonks & the Erotics of the Eyelid” *The Performance Project*, Nueva York, 2008. Fotografía de DFS

Fig. AdB-193. Instalación durante la performance para “Lawine Projekt”, Maus Hábitos, Porto, 2009. Fotografía de DFS

Fig. AdB-194. Instalación con proyección de “Guadalix”, en “A Portrait of the Artist as a Young Man”, Galería Reinhard Hauff, Stuttgart, 2011. Fotografía de Philipp Ziegler

II.3. CONVERSACIONES

LEYENDA Y NOTAS PARA LA NAVEGACIÓN DE LAS CONVERSACIONES

Cada conversación está estructurada en tres partes:

I- Notas sobre el discurrir de la conversación.

Esta sección aporta descripciones y datos sobre el propio discurrir de la conversación, deja entrever los entresijos del encuentro.

II- Notas sobre el interlocutor/la interlocutora.

Aporta datos biográficos sobre cada interlocutor/a centrándose en los campos que nos ocupan y en los aspectos relevantes para el encuentro.

III- La visualización de la conversación.

Cada constelación visual que emergió de las conversaciones está reflejada en dos doubles páginas. La primera recoge el material visual en sí con una “caja de conversación” que aloja los sedimentos verbales entorno a la constelación reproducida y la segunda doble página añade una capa de información a ésta, correspondiéndose con las imágenes mostradas en la página anterior. El texto de información que se repite, en base a la repetición de imágenes en las distintas conversaciones, puede ser reconocido ya que la tinta de estos fragmentos es gris para ayudar en la distinción del texto no repetido.

Leyenda:

Las imágenes han sido designadas bajo un acrónimo correspondiente a cada conversación:

cWM= conversación con Wolfgang Mayer.

cJPR= conversación con Johannes Paul Raether.

cMK= conversación con Mona Kuschel.

cRF = conversación con Rike Frank.

La identificación de la procedencia de las imágenes está facilitada por colores:

Aquellas que proceden del archivo de *Banners* de Discoteca están siempre designadas en color negro:

Por ej. En la conversación con Wolfgang Mayer la Fig. 4 proviene del archivo de los *Banner* = Fig. cWM-4.

Aquellas aportadas desde el archivo del interlocutor / la interlocutora aparecen en otro color:

cWM por ej. Fig. cWM-3.

cJPR por ej. Fig. cJPR-1.

cMK por ej. Fig. cMK-3.

cRF por ej. Fig. cRF-8.

II.3.1. WOLFGANG MAYER

- Conversaciones con Wolfgang Mayer: 26.11.2014 y 17.12.2014
- Las imágenes aportadas por Wolfgang Mayer (WM), de sus archivos, aparecen indicadas en color azul.

NOTAS SOBRE EL DISCURRIR DE LA CONVERSACIÓN

Al inicio de nuestra conversación Wolfgang relata cómo las imágenes de los *Banners* y la invitación a mantener un diálogo por imágenes ha despertado, por encima todo, imágenes de su memoria. Sus numerosos intentos de afrontar el encuentro desde otro tipo de posición no han funcionado ya que muchas de las imágenes surgidas en su memoria no tienen una versión en su archivo fotográfico o documental. Wolfgang se ha visto a sí mismo deambulando por su biblioteca y por numerosos archivos y buscadores de internet para encontrar la imagen que más se aproximase a “esa” imagen de una vivencia propia o del encuentro con la obra de un artista.

No es exactamente una aproximación genealógica a los *Banners*, pero quizá es la aproximación que más está en consonancia con ese ‘archivo de experiencias’ propuesto por Ann Cvetkovich en su *Depression a public feeling* (Cvetkovich, 2012) o en su anterior *An archive of feelings* (Cvetkovich, 2003). Wolfgang se vincula con esa definición de Cvetkovich que incluye los archivos de oposición y los archivos inexistentes (ver p. 34). Lo interesante de esta forma de concebir el archivo, tal y como dice Wolfgang Mayer, es que éste se genera constantemente en una búsqueda dialógica, insistente y profunda que aporta precisión a un punto de partida aparentemente de alta vaguedad o básicamente inexistente.

Por ejemplo, la búsqueda ha llevado a Wolfgang a contactar con diversos actores alrededor de estos

recuerdos, como Dirk Snauwaert, curador de la exposición de André Cadere en el Kunstverein de Munich (1996). El motivo concreto era el recuerdo de un instante en una película de Sarkis documentando una acción de André Cadere en las calles de París. A pesar de la ayuda de Snauwaert y Sarkis, no hemos podido acceder al fotograma que hechiza a Wolfgang desde hace años, pero nos ha llevado hasta los documentos originales del Kunstverein y su catálogo⁴⁴ (ver Fig. cWM-43 a Fig. cWM-46).

De esta forma Wolfgang ha conseguido poner énfasis en los archivos personales –aún cuando efímeros e inmateriales– como un lugar en el que confluyen dimensiones sociales y compartidas.

La conversación en sí discurre con pocas palabras, moviendo imágenes y libros de un lado a otro, extendiéndonos cada vez más por el suelo... La grabación de audio apenas tiene sentido, se oyen palabras sueltas, el deslizarse de los papeles, a veces el cursor del ordenador...

44 Justo finalizado este estudio esta circunstancia ha cambiado, y nos ha llegado una copia de este material audiovisual al que se refiere Wolfgang, quedando recogido en el epílogo.

NOTAS SOBRE WOLFGANG MAYER

Wolfgang Mayer es el “otro” miembro fundador de Discoteca Flaming Star. Su afición por el dibujo le llevó a la fotografía, al retrato, etc. Su primera obra fue una serie de retratos de ancianas que vivían en la residencia en la que realizaba su prestación social sustitutoria. La argumentación política y social que tuvo que realizar para justificar ante un tribunal su negación a realizar el servicio militar, unida a la de la vivencia en el centro geriátrico, motivaron a Wolfgang Mayer a presentar su candidatura a la Academia de Bellas Artes de Munich. Allí estudió, durante cinco años, en la clase del profesor Thomas Zacharias, del que aprendió sobre todo a mirar y a dialogar a través del mirar. Una vez a la semana la clase se desarrollaba en la *Alte Pinakotek* de Munich. Y lo que Wolfgang agradece al profesor Zacharias es el hecho de reunirse en torno a una obra de arte y hablar por horas, la dimensión de la activación social del arte y la reflexión en torno a él, sin olvidar el amor por la pintura barroca. Su medio de expresión entonces es la fotografía, con la que en el inicio de sus estudios investiga formas de representación de la guerra y la cultura militar para pasar a ocuparse más de los regímenes de representación de esta, su reproductibilidad y su papel en la cultura popular.

Con una beca del DAAD irá a Nueva York en el año 1996 para realizar un máster de fotografía en *The School of Visual Arts*. Este año y esta ciudad marcan un punto de inflexión en su forma de entender el arte y su papel como artista. Wolfgang describe siempre una especie de “conversión” a otra dimensión artística al descubrir el trabajo de dos *drag queens*: Raven O y Joey Arias.

Estas actúan dos veces por semana en un bar y Wolfgang

acude una y otra vez fascinado por la peculiaridad de una performance en el que identifica claras estrategias brechtianas aplicadas con gran libertad, popularidad y sin miedo a incluir cualquier tipo de elemento de emoción, belleza, kitsch, melancolía, escatología, pop, etc. “Con su canto y su interpelación al público podían hablar con todos, se dirigen a todos, no hay que tener un conocimiento previo para poder entender y encontrar su arte” nos dice Wolfgang. La capacidad de interacción e improvisación con el público hace de cada velada una noche única y distinta a pesar de tener el mismo repertorio de canciones.

El deseo de un vínculo con la performance nació allí: “el bar convirtió mi vida en algo mucho mejor”, allí se formuló a sí mismo el deseo “de que su arte fuese igual a ese sentimiento activado por las performances en *Bar d’O*”, sin tener nada claro de lo que este anhelo significaba para su trabajo artístico. Tenía claro que para él, artísticamente, era tan importante como una pintura de Rothko pero no podía asumir que eso le llevaría a hacer performances. Tras finalizar su beca en Nueva York regresa a Munich y una de las primeras cosas que hace es una escultura a modo de homenaje a sus adorados performers. La escultura emula el escenario que usan las *drag queens* en *Bar d’O* (el original es un prisma negro de bordes suaves) y es reproducido desde el recuerdo y revestido con un mosaico de espejos. Una obra que su amigo, el artista Michael Schultze, iba a describir como “el contenedor de los sentimientos de Wolfgang”, una forma de construir la idea de que la presencia de las artistas de ese bar que tanto echa de menos es la que construye el escenario (ver Fig. cWM-1 y Fig. cWM-2). Un mueble banal de bar que se convierte a través de su presencia transformadora en algo entre un pedestal y un escenario. (Ver Fig. AdB-59 y Fig. AdB-60).

Fig. cWM-1



Fig. cWM-1. Escenario (para Joey Arias, Raven-O, Sherry Vine) de WM, en Bongo Bar, Múnich, 1999. Fotografía de DFS



Fig. cWM-2

Fig. cWM-2. Escenario (para Joey Arias, Raven-O, Sherry Vine) de WM, en Bongo Bar, Múnich, 1999. Fotografía de DFS

Pasado un tiempo quería incluso mimetizarlas o quería mimetizar el anhelo... poner todo ese deseo en el escenario y vivirlo como una experiencia de negociación entre lo que eres capaz de hacer y lo que no consigues hacer. Wolfgang: “Esta relación con la performance es todavía válida” un lugar de negociación entre desear y poder.

Hacer performances como una forma de arte en la que puedes embriagarte de emociones de forma directa con el público. Algo que todavía sigue siendo muy importante en cada performance y que uno experimenta en cada performance: esa forma de articular con el público un espacio de tensiones emocionales obteniendo una respuesta cruda y directa a estas. Una vivencia que no sueles tener como artista durante una exposición.

Hablamos también del maquillaje, por su apariencia durante y para las performances: era algo que hacía con 15 y 16 años y que retomó 10 años más tarde, durante esa estancia iniciática en Nueva York, es decir, era algo que no hacía directamente para un público. Una forma de abandonar su posición masculina cambiando el espacio que ocupa a través del maquillaje, sin sugerir una posición femenina sino más bien con la idea de reconfigurar el espacio al cambiar esa posición.

“También me gustaría decir algo de los *Banners*”. Yo insisto en que la conversación es el lugar para dejar hablar a los *Banners*, pero Wolfgang insiste en la dimensión biográfica de éstos, en que le fascinan por su tamaño, algo grande y pequeño a la vez, su escudo de protección. De la misma forma que las performers de *Bar d’O* se dirigen a un amplio público, también los *Banners* lo hacen, no hay que tener un conocimiento previo —“seguramente no en su

radicalidad pero sí tienen esa tactilidad que hace accesible su dimensión poética”. Y muy importante, “también tienen esa capacidad de recoger la suciedad de los distintos espacios en los que han sido instalados, usados. Esta suciedad es suciedad, no pátina. Son rápidos, directos y crudos, y una forma de extensión corporal para un cuerpo desconocido”.

CONVERSACIÓN POR IMÁGENES CON WM

La representación de Outerbridge de las telas como si fuesen una pintura...

La presencia de la escritura de las arrugas de las telas, el cuerpo, la escritura de los *Banners*, la figura...

De la imagen de Outerbridge a la presencia de los *Banners* en esta imagen:

Tela – Tela (La tela es la tela)

Cuerpo – Escritura (El cuerpo es la escritura)

Estola – “Wurf Banner” (2008) (la estola es el “Wurf Banner” tirado por el suelo)

Fig. cWM-3. “Woman with sash and flowers”, de Paul Outerbridge Jr. (ca.1935). (Fiedler, 1993)

Fig. cWM-4. “White Banner 1” y “Wurf Banner (para La Vera)”, instalación en “A 1000 Squonks & the Erotics of the Eyelid” *The Performance Project*, Nueva York, 2008, Fotografía de DFS



Fig. cWM-3

Fig. cWM-4

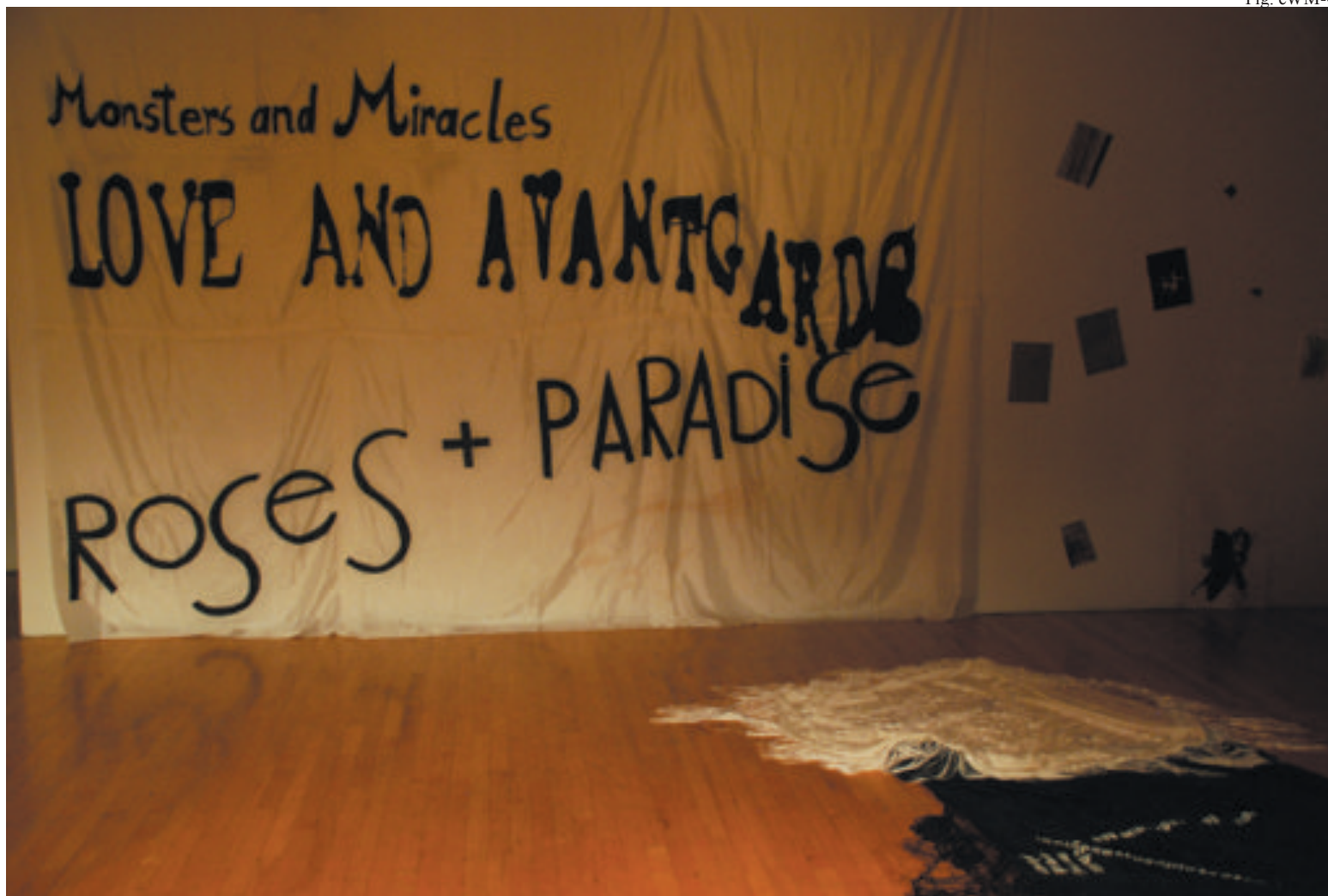


Fig. cWM-3

“Woman with sash and flowers”. Fotografía de Paul Outerbridge Jr.

A Wolfgang Mayer siempre le interesó esta figura pionera de la fotografía en color por su papel controvertido dentro de la producción artístico-cultural. La dedicación del artista al desnudo femenino usando un proceso tan costoso y sin la dimensión de abstracción de la fotografía en blanco y negro le estigmatizó a un campo comercial (Fiedler, 1993:8). Wolfgang, que durante sus años de formación trabajó fundamentalmente con fotografía, descubrió el trabajo de Outerbridge como algo extraño, atraído por la difícil calificación del estatus de estas imágenes cercanas a las de un producto, con la poca profundidad de sus fotografías, por sus hipercomposiciones, su intento de no dejar nada a la casualidad en todo el proceso y su relación plástica con los objetos y la piel del desnudo femenino – influenciada profundamente por la “Neue Sachlichkeit” (“Nueva Objetividad”) con la que entró en contacto durante su estancia en Europa y en la que las relaciones lógico-causales entre elementos no son importantes. (Fiedler, 1993:6)



Fig. cWM-4

“White Banner 1” y “Wurf Banner (para La Vera)”.

Esta imagen fue tomada tras la performance “A 1000 Squonks & the Erotics of the Eyelid” realizada por DFS en 2008, en *The Performance Project* (Nueva York). Instalamos dos *Banners* para configurar el espacio de la performance, usando parcialmente la pared trasera y el “Wurf Banner” (2008) para cubrir los muebles sobre los que se apoya la técnica durante la performance.

La constelación animó al público a ocupar el espacio performativo más allá de los lugares destinados a ello y posteriormente “visitar” la situación/exposición resultante tras la performance.

El “Wurf Banner” fue concebido tras diversas experiencias institucionales en las que no se nos concedió permiso para instalar los *Banners* para la performance. Decidimos que necesitábamos un *Banner* que poder “tirar” (como la palabra alemana “Wurf” indica) sobre cualquier superficie en cualquier momento. Elegimos la seda bordada de los mantones de manila por su peso y por su capacidad de adaptación grácil a cualquier superficie.

La diversidad de posibilidades otorgadas por la presencia de textiles para la articulación de relaciones entre fondo-figura durante una performance y la multiplicidad de sujetos sobre estos fondos performativos. Arrojando, contextualizando y multiplicando la presencia durante performances o produciendo encuadres múltiples para obras en vídeo.

Fig. cWM-5. “Woman with sash and flowers”, de Paul Outerbridge Jr. (ca.1935). (Fiedler, 1993).

Fig. cWM-6. “Blue Banner”, instalación durante la performance “Contigo lálá milk Moses”, en “Palace” de The John Institute, Cinema Palace, St. Gallen, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. cWM-7. “Puto Poder Banner”, instalación con proyección, en el estudio de los artistas en el Whitney Independent Study Program, Nueva York, 2005, Fotografía de DFS



Fig. cWM-5



Fig. cWM-6

Fig. cWM-7





Fig. cWM-5

Ibid. Fig. cWM-3 “Woman with sash and flowers”. Fotografía de Paul Outerbridge Jr.

A Wolfgang Mayer siempre le interesó esta figura pionera de la fotografía en color por su papel controvertido dentro de la producción artístico-cultural. La dedicación del artista al desnudo femenino usando un proceso tan costoso y sin la dimensión de abstracción de la fotografía en blanco y negro le estigmatizó a un campo comercial (Fiedler, 1993:8). Wolfgang, que durante sus años de formación trabajó fundamentalmente con fotografía, descubrió el trabajo de Outerbridge como algo extraño, atraído por la difícil calificación del estatus de estas imágenes cercanas a las de un producto, con la poca profundidad de sus fotografías, por sus hipercomposiciones, su intento de no dejar nada a la casualidad en todo el proceso y su relación plástica con los objetos y la piel del desnudo femenino – influenciada profundamente por la “Neue Sachlichkeit” (“Nueva Objetividad”) con la que entró en contacto durante su estancia en Europa y en la que las relaciones lógico-causales entre elementos no son importantes. (Fiedler, 1993:6)

Fig. cWM-6

“Blue Banner”, instalación durante la performance “Contigo lálámlk Moses”, en “Palace” de The John Institute, Cinema Palace, St. Gallen, 2008.

Hicimos esta performance en un antiguo cine de los años 20 en Sankt Gallen. Para ello instalamos distintos *Banners* en todo el teatro y el “Blue Banner” en una esquina del amplio escenario, descentralizando y reconfigurando el espacio entre performers y público. La imagen muestra un elemento de la performance en el que CGB interpreta una balada sobre un trabajo en vídeo en el que se la ve a ella, “multiplicando” así su presencia.

Fig. cWM-7

El “Puto Poder Banner” es usado a menudo como superficie de proyección. El vídeo que alberga este *Banner* durante las exposiciones y como capítulo en la performance “Duett # 1” son dos retratos: el de Alison Fleminger y el de Alena Williams filmados sobre el fondo de una pantalla de proyección. La proyección, “rota” y encuadrada al mismo tiempo por los elementos gráficos de este *Banner*, y el marcado encuadre de la pantalla en el fondo de la imagen hace que las retratadas en este vídeo se muevan en un espacio de suspensión entre proyección y filmación.

(Ver conversación con Mona Kuschel p. 252 y con Rike Frank p. 316)

“Esta imagen de Femen no se puede ver –en este contexto– de forma aislada” dice Wolfgang para continuar: “hay que acudir a todas las relaciones encontradas con la fotografía de Outerbridge en tanto que relación entre cuerpo y texto. En la primera se caía la estola al suelo, el desnudo desaparece, entonces el texto es el cuerpo, posteriormente aparece otra vez un cuerpo, en forma de performer o en forma de imagen proyectada, cuerpos con voluntad”. Insiste repitiendo: “Y aquí, en Femen, reaparece el desnudo, la piel como superficie para escribir el texto de la pancarta”.

Fig. cWM-8. “Woman with sash and flowers”, de Paul Outerbridge Jr. (ca.1935). (Fiedler, 1993).

Fig. cWM-9. “Aliaa Magda Elmahdy” (centro) con Inna Shevchenko (derecha) durante una protesta de Femen afuera de la embajada de Egipto en Estocolmo, 2012. Fotografía de Femen.org



Fig. cWM-8



Fig. cWM-9

Fig. cWM-8

Ibíd. Fig. cWM-3 “Woman with sash and flowers” . Fotografía de Paul Outerbridge Jr.

A Wolfgang Mayer siempre le interesó esta figura pionera de la fotografía en color por su papel controvertido dentro de la producción artístico-cultural. La dedicación del artista al desnudo femenino usando un proceso tan costoso y sin la dimensión de abstracción de la fotografía en blanco y negro le estigmatizó a un campo comercial (Fiedler, 1993:8). Wolfgang, que durante sus años de formación trabajó fundamentalmente con fotografía, descubrió el trabajo de Outerbridge como algo extraño, atraído por la difícil calificación del estatus de estas imágenes cercanas a las de un producto, con la poca profundidad de sus fotografías, por sus hipercomposiciones, su intento de no dejar nada a la casualidad en todo el proceso y su relación plástica con los objetos y la piel del desnudo femenino – influenciada profundamente por la “Neue Sachlichkeit” (“Nueva Objetividad”) con la que entró en contacto durante su estancia en Europa y en la que las relaciones lógico-causales entre elementos no son importantes. (Fiedler, 1993:6)

Fig. cWM-9

La fotografía muestra una protesta de Femen junto a la activista anti-islamista Alia al-Mahdi como rechazo a la constitución Sharia en Egipto, frente a la embajada de Egipto en Suecia en diciembre de 2012.

Fig. cWM-10

El glamour de los harapos.

“Además: ¡mira los agujeros! La mirada en algo que no se ve, no los podemos ver por dentro. No podemos ver el *Banner* por dentro”.



Fig. cWM-10. “Sin título”, de Michael Buthe (ca.1970). (Wiese & Martin 1999:88).

Fig. cWM-11. “Treppen Banner”, instalación en “Topsy Turvy - Celebrating another World”, De Appel, Ámsterdam, 2012. Fotografía de De Appel.



Fig. cWM-11

Fig. cWM-10

“Sin título”, de Michael Buthe (ca.1970).

El artista alemán Michael Buthe (1944-1994) es una figura de gran influencia para nosotros (WM y CGB). Ambos encontramos la obra del artista sin buscarla a mitad de los 90 –por separado, como empleados de la colección Goetz en Munich. Nos irritaba e incomodaba la presencia de esa obra extraña, “algo hippy”, en la colección de Ingvild Goetz. Años más tarde nos topamos de nuevo con el trabajo, en esta ocasión para descubrir con entusiasmo una obra de profunda vitalidad, inclusiva en la elección de sus materiales y referencias así como en la relación con otros artistas. Nuestro inicial rechazo y la presencia nula en nuestra generación de un artista tan popular en los años 70 y 80 que había participado en 5 documentas y cuya obra se había mostrado en numerosos museos, nos desconcertó. A partir de ese momento la obra de Buthe se convirtió para DFS no sólo en una referencia imprescindible sino en un lugar en el que interrogar nuestros legados visuales y sus cánones.

Fig. cWM-11

Esta imagen muestra el “Treppen Banner” instalado en el hueco de escalera de “De Appel” (Amsterdam) en la exposición con la que la institución reabrió sus puertas en una nueva localización en el año 2012. Este *Banner* fue tejido en colaboración con la diseñadora textil Elyse Allen (Nueva York) y producido por el proyecto de excelencia de “La ideación de órdenes normativos” de la universidad Goethe de Frankfurt am Main. Vivimos y trabajamos durante el periodo de concepción de este *Banner* en el estudio del Kunstverein de Frankfurt, en cuya escalera se encuentra la pintura de Blinky Palermo “Treppenhaus 2” realizada por el artista para la Experimenta 4 en 1971. Esta obra sirvió en gran parte de apoyo e inspiración para “Treppen Banner”.

“Aquí tenemos un *Banner* para el zigzag del hueco de una escalera, 12 metros por 7 metros de textil para apoyarnos y acompañarnos en el ascender, descender y permanecer entre distintos niveles al lado de la marea de una pintura. Con su ayuda permaneceremos en un lugar de transición”. (Texto escrito por CGB para una publicación de la Facultad de Bellas Artes de Zurich – todavía no publicado a fecha de este estudio).

(Ver conversación con Johannes Paul Raether p. 217, Mona Kuschel p. 277 y con Rike Frank p. 328)

La mezcla de materiales que no se suelen ver juntos: un trabajo en el que la aplicación de las lentejuelas es a la vez bello y asqueroso. “Un trapo que parece oler mal ¡pero brilla!”. Quizá por eso exponemos sin reparo los *Banners* a la suciedad, a las arrugas. Pensamos en ellos sabiendo que atraparán los restos sucios de las situaciones en las que los incluyamos.

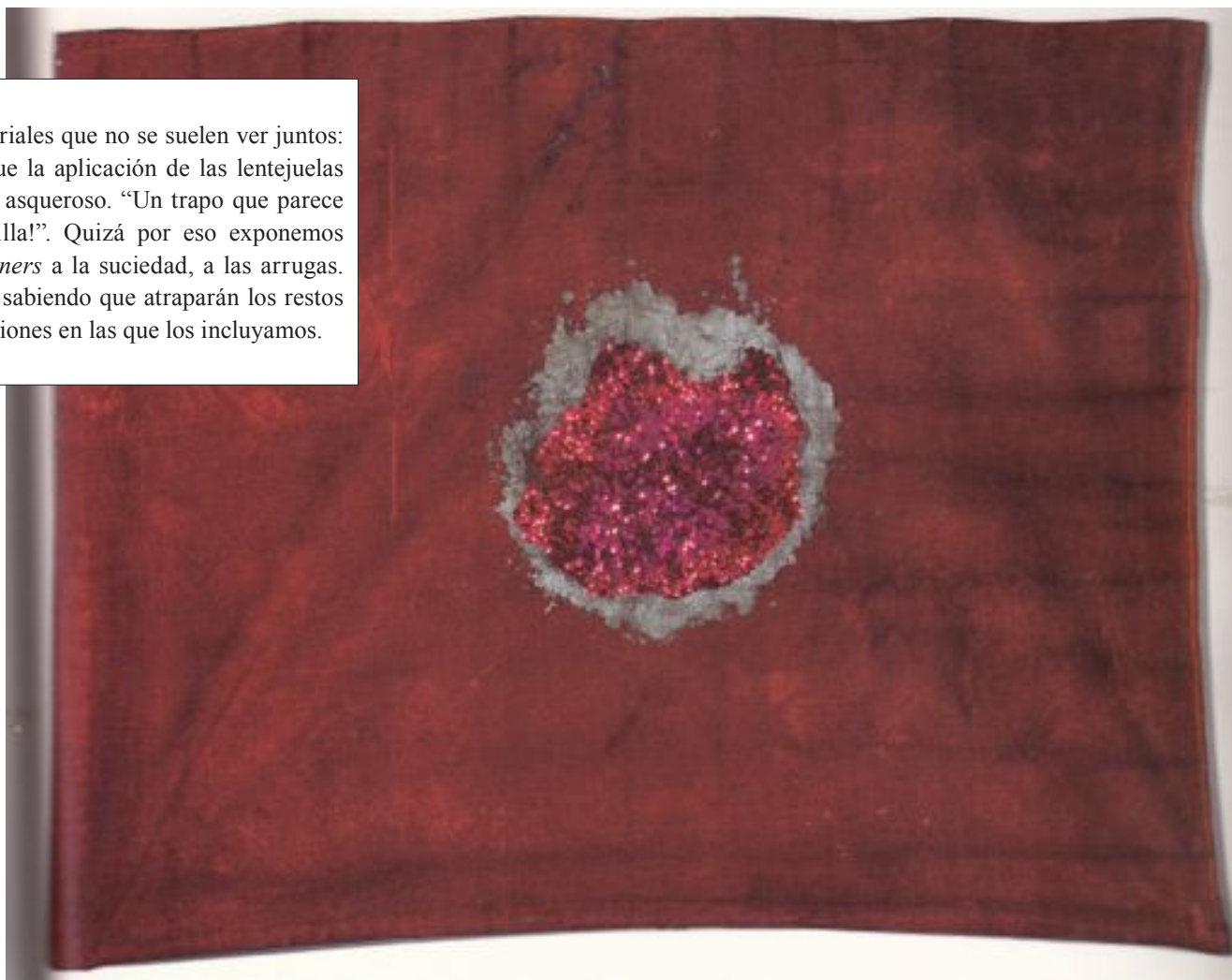


Fig. cWM-12

Fig. cWM-12. “Pailletensonne”, de Michael Buthe (1970). (Wiese & Martin, 1999:89)

Fig. cWM-13. Detalle de “Treppen Banner”, instalación en Heusteigtheater Stuttgart, Stuttgart, 2012. Fotografía de DFS

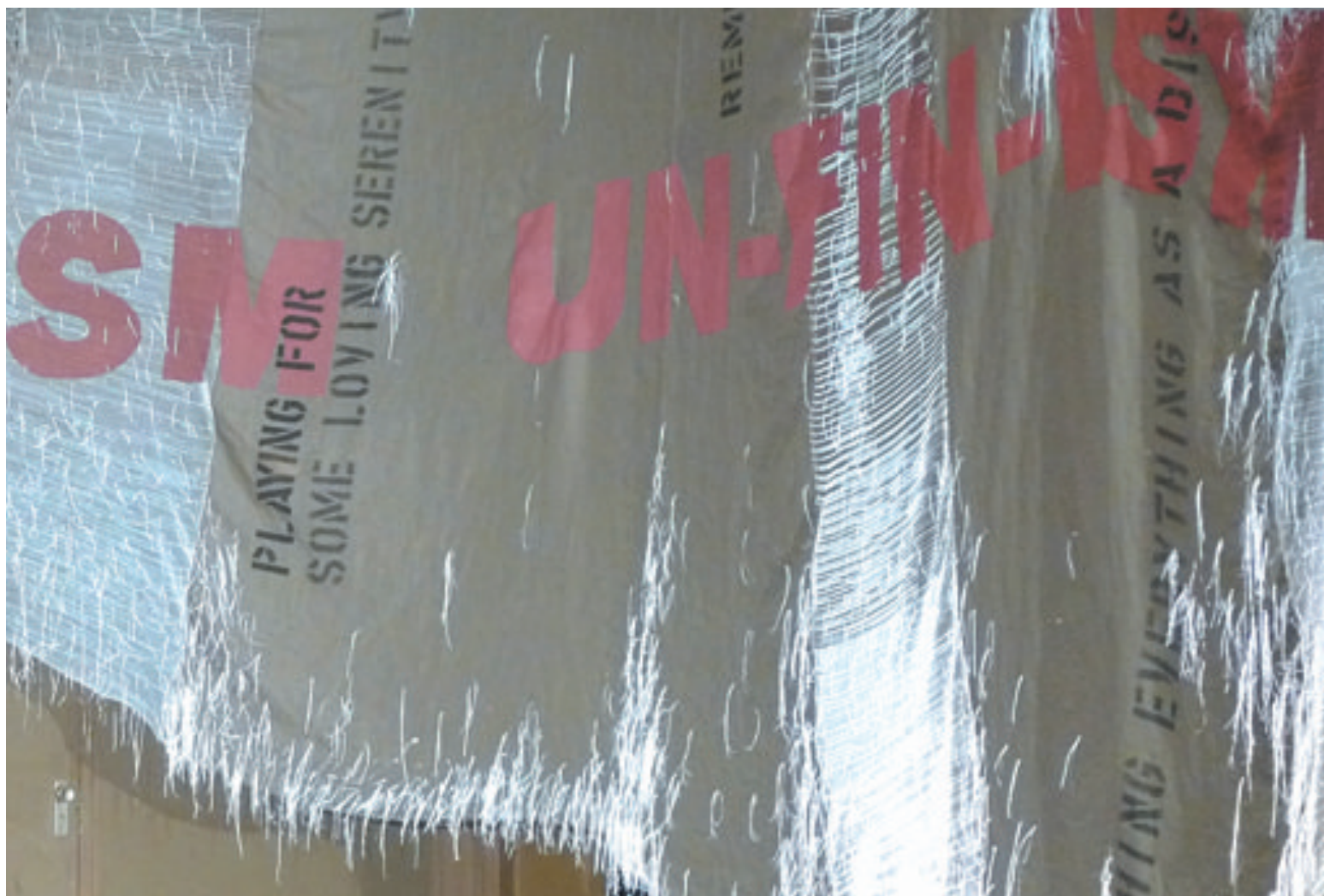


Fig. cWM-13

Fig. cWM-12

“Paillettensonne”, de Michael buthe (1970).

Buthe trabajó a menudo manipulando y transformando trapos y lienzos. No sólo a la búsqueda de una imagen u obra resultante sino también como elemento performativo en exposiciones en los que durante horas se despedezaban telas y se cosían los jirones resultantes. Pasando el tiempo juntos contando historias, cosiendo...

(Wiese & Martin, 1999:192.)

Fig. cWM-13

Esta imagen muestra un detalle del “Treppen Banner” en la que se ve claramente que se compone de una mezcla de tejidos: uno de algodón tipo arpillera comprado al metro y otro realizado para este *Banner* con hilo de bambú tejido con hilo reflector (también se aplicó hilo reflector en partes de la arpillera). En la imagen no se aprecia pero la tela tiene también incrustaciones de zirconita. El brillo y reflejo de estos elementos se perciben sutilmente gracias al movimiento de subida y bajada del espectador por la escalera en la que se instala. La fotografía muestra el brillo del hilo reflector en toda su intensidad gracias al flash de la cámara.

Ibíd. Fig. cWM-11 Este *Banner* fue tejido en colaboración con la diseñadora textil Elyse Allen (Nueva York) y producido por el proyecto de excelencia de “La ideación de órdenes normativos” de la universidad Goethe de Frankfurt am Main. Vivimos y trabajamos durante el período de concepción de este *Banner* en el estudio del Kunstverein de Frankfurt, en cuya escalera se encuentra la pintura de Blinky Palermo “Treppenhaus 2” realizada por el artista para la Experimenta 4 en 1971. Esta obra sirvió en gran parte de apoyo e inspiración para “Treppen Banner”.

“Aquí tenemos un *Banner* para el zigzag del hueco de una escalera, 12 metros por 7 metros de textil para apoyarnos y acompañarnos en el ascender, descender y permanecer entre distintos niveles al lado de la marea de una pintura. Con su ayuda permaneceremos en un lugar de transición”. (Texto escrito por CGB para una publicación de la Facultad de Bellas Artes de Zurich – todavía no publicado a fecha de este estudio).

(Ver conversación con Johannes Paul Raether p. 217, Mona Kuschel p. 277 y Rike Frank p. 328)

“Viendo la imagen de espectadores dormidos durante el performance “Stiky Stage” frente a uno de los “Dawn Banner” no puedo evitar pensar en la pintura de David Reed escaneada e insertada en un fotograma de “Vertigo”. Esa idea de crear el contexto ideal para un trabajo. Con esta operación David Reed consigue realizar su deseo de hacer “pintura de dormitorio” y, además, insertarlo en un dormitorio concreto: el de Scottie en “Vertigo”, como lugar por excelencia en el que poder reflexionar sobre ilusión e identidad en relación a la producción de imágenes”.



Fig. cWM-14

Fig. cWM-14. “Madeleine” en la habitación de Scottie, fotograma de “Vertigo”, de Alfred Hitchcock, Universal Pictures, 1958, con la pintura #310 (1991-92) de David Reed. (VV.AA., 1995:9)

Fig. cWM-15. “Dawn Banners”, instalación con vídeo-instalación de 3-canales durante la performance “Sticky Stage”, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de Matthew Lyons

Fig. cWM-16. “Dawn Banners”, instalación con vídeo-instalación de 3-canales durante la performance “Sticky Stage”, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de Matthew Lyons



Fig. cWM-15



Fig. cWM-16

Fig. cWM-14

La imagen muestra una obra de David Reed: una pintura del autor escaneada e insertada en un fotograma de “Vertigo”. El pintor asegura haber siempre tenido la ambición de ser un pintor de pinturas de dormitorio, pinturas con las que uno quiera convivir en la intimidad. (VV.AA., 1995:9). El hecho de insertarla en este “espacio” encierra una profunda complejidad ya que el dormitorio de Scottie (James Stewart) aparece en esta película como un lugar en el que se mezclan proyección, ilusión, desilusión con la persecución de una imagen y sus imbricaciones en la construcción identitaria. La conjunción de tantos aspectos ha llevado a David Reed a asegurar que éste es un espacio público en tanto que lo compartimos en “nuestras memorias e imaginaciones” (VV.AA., 1995:13)

Wolfgang Mayer señala también en su conversación la tactilidad de la pintura de David Reed, desarrollada en relación a la arruga en la pintura barroca. “Es una presencia textil que se vuelve escultura”. Como hacían en los estudios de pintura al arrojar una tela sobre escayola para que pudiese servir de modelo a la pintura, en una especie de estado intermedio entre textil-pintura-escultura. “De alguna manera Reed hace eso, inscribir la vida de la arruga de la tela en la pintura y ese espacio intermedio de nuevo en otro medio, el fílmico...”

Fig. cWM-15

Un instante de la performance de DFS “Stiky Stage” (2014) en The Kitchen, Nueva York.

Esta performance se extiende entre 14 y 16 horas, incluyendo como parte integrante de la performance el acto de dormir. La performance se realiza en el entorno de la instalación del mismo nombre compuesta por dos “Dawn Banners” y un vídeo tricanal. “Sticky Stage” está dividido en 4 capítulos, en la transición del segundo al tercer capítulo o del primero al segundo (según desarrollo) la constelación de colgado de los *Banners* se cambia a “modo de noche” extendiendo los *Banners* a la superficie de proyección consiguiendo así que la imagen proyectada siga presente en el espacio pero en una grado de luminosidad mucho más bajo. La constelación se vuelve a cambiar con el despertar, iniciando el último capítulo de la performance.

(Ver también conversaciones con Johannes Paul Raether p. 213, Mona Kuschel p. 257 y con Rike Frank p. 332)

Fig. cWM-16

Aquí CGB cambia la constelación de colgado del “Dawn Banner” a “modo de noche” durante la performance “Stiky Stage”.

Los “Dawn Banners” son parte de la instalación “Sticky Stage” en *The Kitchen* durante la exposición “The rehearsal” (Nueva York, 2014). Los “Dawn Banners” fueron realizados para evocar la transición del amanecer y el anochecer. DFS necesitaba un elemento que conectase estos tiempos necesarios en la estructura de su performance e instalación “Sticky Stage”, ya que la sala de exposiciones de *The Kitchen* no cuenta con ventanas, al contrario que la sala de exposiciones de *Kunstlerhaus Stuttgart* para la que DFS produjo la primera performance del mismo nombre. La elección de los materiales y de un sistema que permita colgar y descolgar el *Banner* en capas y fragmentos construyen esta función casi totémica de los *Banners*. Durante la exposición y la performance artistas y curador cambian la forma de colgar los *Banners* a “modo de día” o “modo de noche”.

(Ver también conversación con Johannes Paul Raether p. 213, Mona Kuschel p. 257 y Rike Frank p. 332)

La primera vez que Wolfgang vio un *Banner* en un contexto performativo fue en un concierto de *Lords of the New Church* a finales de los 80. Puede que sea algo ya pasado de moda pero en los grandes conciertos se usaban a menudo *Banners* textiles; ahora son proyectados o contruídos con pantallas. Es interesante pensar en las diferencias, en las dinámicas... (justo esa noche vimos un concierto de *Motorhead* en un estadio, el grupo usa *Banners* de tela montados en capa que caen al escenario descubriendo otro que está detrás. El grupo usa el movimiento de la tela para inscribir movimiento en el “fondo” del escenario).

“Tuve que pensar en nuestro primer *Banner* (“White Banner 1”) y en otra dimensión interesante al ver esta imagen, y es que si bien el *Banner* enmarca al grupo de forma central, la documentación de la performance lo lleva a la periferia de la imagen y cómo a menudo nosotros lo ponemos en otra zona distinta de la de mayor centro de atención”.



Fig. cWM-17

Fig. cWM-17. *Banner* en escenario de concierto de *The Lords of the New Church*, en Bierkeller, Leeds, UK 1983. Fotografía en “Dogs D’Amour” (2013). <[http:// flashtightpocket.blogspot.de/2013/01/dogs-damour.html#links](http://flashtightpocket.blogspot.de/2013/01/dogs-damour.html#links)> última consulta 4 Enero 2015.

Fig. cWM-18. “White Banner 1”, instalación durante la performance en “Roses and Paradise”, Kunsthall, Oslo, 2001. Fotografía de Ingvild Færøy.

Fig. cWM-19. “Black Banner 2”, instalación en “With all our love for the love of Orlando”, Ausland, Berlín, 2005, Fotografía de Ines Schaber.



Fig. cWM-18



Fig. cWM-19



Fig. cWM-17

La imagen capta un instante del concierto del grupo de post-punk *Lords of the New Church* cuya historia abarca la década de los 80.

Fig. cWM-18

“White Banner 1” estuvo instalado toda una noche del verano de 2001 (acompañando varias performances del programa de aquella noche) y como fondo-*Banner* de uno de nuestras performances tipo “concierto”.

Realizado exactamente a igual tamaño que la pared más grande de nuestro estudio, encajaba perfectamente en la pared de la institución. Una sorpresa y coincidencia que se repite una y otra vez de forma extraña y siempre inesperada.

Fig. cWM-19

Este imagen muestra un fragmento del “Black Banner 2” instalado en el espacio del colectivo Berlínés “Ausland” durante la performance “With all our love for the love of Orlando”. Esta performance, con una duración aproximada de una hora, se condensa en gran parte en un centro de atención (en este caso el escenario de “Ausland”) pero tiene elementos narrativos en el resto del espacio, a lo largo de la performance se dibuja un relato abierto y una reflexión en torno al “amor”, como término que aglutina expectativas románticas y de consumo, mezclado con canciones y anécdotas. El “Black Banner 2” acompaña al público en la parte trasera del espacio, posición que comparten con varios de los artistas de la performance al inicio de la misma.

El “Silver Banner” tiene mucho que ver con este disco del colectivo *Contropotere*, un LP realizado independientemente, con la creación de un símbolo propio para imprimirlo sobre un material pobre pero que quiere brillar. También el texto tiene que ver uno con otro, con la experiencia de lo colectivo:

De *Contropotere* es “nessuna speranza, nessuna paura” (“ninguna esperanza, ningún miedo”)

De DFS es “Common and / Concerns and / Aspirations and /” (“Comunes y / Intereses y / Aspiraciones y”)



Fig. cWM-20

Fig. cWM-20. LP del álbum “nessuna speranza nessuna paura”, de *Contropotere*, limited edition, número 37, Nápoles (1988/1990). Fotografía de DFS

Fig. cWM-21. “Silver Banner”, instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010. Fotografía de DFS



Fig. cWM-21

Fig. cWM-20

Este LP del colectivo *punk* italiano *Contropotere* apareció en 1988. *Contropotere* se formó hacia el 1985 uniendo distintos miembros de “familias punk” de Nápoles y Padua. Miembros del colectivo vivieron y contribuyeron a distintos proyectos de casas ocupadas. La música, que mezcla *punk* con elementos del folclore ancestral de la zona de Nápoles, así como las formas de vida y participación política probadas por el grupo, son un referente de Discoteca Flaming Star. La canción “Briganti”, elemento que aparece en distintas performances de Discoteca Flaming Star, se basa en la versión que el colectivo italiano realiza de esta canción popular.

En el envés de la funda del LP leemos:

“La producción de este disco esá totalmente producida por *Contropotere*”. Esta elección de una autoproducción completa es impulsada por el deseo siempre vivo de una alternativa real y concreta a aquellas formas de vida en las que no creemos y con las que no nos identificamos. Creemos en la posibilidad y en la libertad de cambiar y transformar el curso de la propia vida con el fin de conceder el deseo de seguir los ideales nunca muertos. La transformación es vida”.

“La ristampa di questo disco è completamente prodotta dai controtere. Questa scelta di totale autoproduzione è spinta dal desiderio sempre vivo di una alternativa reale e concreta a degli schemi di vita in cui non crediamo e non ci identifichiamo. Crediamo nella possibilità e neela libertà di cambiare e trasformare i percorsi della propria vita al fine di esaudire desideri el inseguire ideali mai morti. La trasformation é vita”

Contropottere (1988/1990). álbum nessuna speranza nessuna paura. limited edition. número 37. Nápoles

Fig. cWM-21

“Silver Banner” (2010) es un *Banner* fragmentado en 3 partes de igual tamaño.

Fue creado para apoyarnos durante la performance-taller-filmación “El valor del gallo negro” realizado en la “Bolsa de Valparaíso” (2010) gracias al apoyo de SEACEX. “El valor del gallo negro” es un híbrido de formatos, realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo –desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir del parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces.

En las instalaciones conjugamos su texto abierto y de estructura repetitiva así como su superficie plateada y fragmentada comunicando distintas partes de espacios “intranquilos”, en los que hay mucha información visual.

(Ver conversación con Mona Kuschel p. 244 Rike Frank p. 349 y aquí en la siguiente constelación)

“Pensar en las imágenes alrededor de las que nos reunimos y en las imágenes alrededor de las que nos queremos reunir”. En la constelación convencional de un concierto, como fondo de telón, casi como estandarte de una tribu a la que se pertenece, articulando una convención de *Banner*-público-espacio-tiempo simultáneos y juntos. Frente a otros modos en los que separar y cuestionar esta constelación; “como hicimos al instalar el “Silver Banner” en el espacio de espectadores (pero sin espectadores) separado de nuestra performance en el teatro HAU 1 como parte de noche de *Basso* en 2011”.



Fig. cWM-22

Fig. cWM-22. *Banner* en escenario de concierto de *Earth Citizens*, Slidrecht, 1991. Fotografía en "91- 05-10 (Earth Citizens)" (2012). <<https://90svortnvis.wordpress.com/2012/01/04/91-05-10-earth-citizens/>> última consulta 4 Enero 2015.

Fig. cWM-23. “Silver Banner”, instalación para la Performance “Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #(4 Körper)”, Hebbel am Ufer - HAU 1, Berlín, 2011. Fotografía de Nina Hoffmann



Fig. cWM-23



Fig. cWM-22

Concierto de *Earth Citizens*, Sliedrecht, 1991.

Wolfgang buscó durante mucho tiempo la fotografía más cercana a una imagen inexistente. En este caso buscaba la imagen de uno de sus primeros conciertos como espectador en la casa de la juventud de su ciudad natal, Kempten, en el sur de Baviera. Un concierto *punk* con unos 50 asistentes y con un “Banner torpe” como telón de fondo, enmarcando la actuación de un grupo desconocido en un espacio pequeño.

Fig. cWM-23

Aquí vemos el “Silver Banner” (2010) instalado en el teatro berlinés HAU 1 como parte del programa “funeral charade of poses – ein abend mit freundinne & basso”, en septiembre del 2011, una noche programada por el mítico y carismático espacio berlinés autogestionado *Basso* (ver en conversación con JPR p. 199) como noche de despedida por cese del mismo. DFS contribuyó al programa con la realización de la performance “Eigentlich 12 Mal Alisa”, realizado en uno de los balcones del teatro. Para ello instaló el “Silver Banner” en el patio de butacas. Diversas presentaciones y performances tuvieron lugar en todo el espacio del teatro permaneciendo cerrados únicamente el escenario y el patio de butacas. Al final del programa, cuando participantes y público se encontraban todos juntos sobre el escenario tras el telón principal, este se abrió descubriendo el espacio vacío de un teatro sin espectadores, sólo se veía el “Silver Banner” de DFS. El textil sintético plateado de este *Banner* es un material extremadamente barato y de poco peso.

(Ver conversación con Mona Kuschel p. 244 y con Rike Frank p. 349)

Otra forma de tener presente un *Banner* durante una performance y reconfigurar esa constelación de *Banner*-público-espacio-tiempo y las relaciones de pertenencia: el performer sujeta el *Banner* con un fragmento de una canción propia o miembros del público sujetan un *Banner*, tapando otro *Banner*... incurriendo en el foco de atención con una tarea asignada.



Fig. cWM-24

Fig. cWM-24. Un miembro de *The Ramones* sujeta un *Banner* durante un concierto, en éste se lee una frase incluida en una de sus canciones, en CBGB, NYC, 1977. Fotografía de David Godlis, en Wild. Chris. “1976-1978 CBGB’s House Photographer - David Godlis was eyewitness to the 1970s New York punk scene”. <<http://mashable.com/2014/09/30/cbgb-photos/>> última consulta 4 Enero 2015.

Fig. cWM-25. “Black Banner 1”, instalación durante la performance “DUETT #1”, en “Letzteres aus Neu Jork”, *General Public*, Berlín, 2006. Fotografía de Rafa Suárez

Fig. cWM-26. “Black Banner 1”, sujetado por miembros de la audiencia durante la performance “DUETT #1”, en “Periferiak 07”, Sala Rekalde + Amatau TV, Bilbao, 2007. Fotografía de Aimar Arriola.



Fig. cWM-25



Fig. cWM-26

Fig. cWM-24

The Ramones durante un concierto en CBGB, NYC, 1977.

Wolfgang asegura que *The Ramones* tomó este emblema y parte de la letra de su canción “Pinhead”, de la película de Tod Browning “Freaks”. Concretamente en la escena en la que los “Freaks” realizan el ritual de aceptación de la bailarina. En este cantan algo parecido a “Gaba Gaba Hey”. Es decir, *The Ramones* están diciendo a la audiencia: eres uno de los nuestros, un “freak”, como nosotros. Lo leyó en un libro pero no recuerda cual.

(Hemos contrastado esta información gracias a Wikipedia y es correcta: “Leave Home” <http://en.wikipedia.org/wiki/Leave_Home> última consulta 4 Enero 2015. Por desgracia no hemos encontrado la referencia bibliográfica a la que se refiere Wolfgang)

Fig. cWM-25

El “Black Banner 1” (2003) alzado por miembros de la audiencia, delante de “Puto Poder Banner” (2005) durante la performance “DUETT #1”. Esta performance cuenta con un guión preciso que aglutina canciones y relatos en torno a las canciones para al final romperse mediante una imposición agresiva de dibujos a miembros del público que posteriormente son colocados por todas las superficies libres del espacio. Una performance en la que pensar sobre una doble imposición: la de tener que mostrar algo como artista y la de la espectación para el público. A lo largo de la performance las distancias con el público en relación a “aquello que se muestra” cambian y se acortan para al final fragmentarse y expandirse. El primer “acercamiento” ocurre cuando algunos miembros del público levantan el “Black Banner 1” del suelo para sujetarlo, tapando así el que hasta entonces había servido de fondo, el “Puto Poder Banner”. Mientras tanto, CGB interpreta “Briganti” y Wolfgang agarrado a ella se balancea en sus tacones, distorsionando así la voz de CGB.

(Ver conversación con WM p. 191)

Fig. cWM-26

Ibíd. Fig. cWM-25 El “Black Banner 1” (2003) alzado por miembros de la audiencia, delante de “Puto Poder Banner” (2005) durante la performance “DUETT #1”. Esta performance cuenta con un guión preciso que aglutina canciones y relatos en torno a las canciones para al final romperse mediante una imposición agresiva de dibujos a miembros del público que posteriormente son colocados por todas las superficies libres del espacio. Una performance en la que pensar sobre una doble imposición: la de tener que mostrar algo como artista y la de la espectación para el público. A lo largo de la performance las distancias con el público en relación a “aquello que se muestra” cambian y se acortan para al final fragmentarse y expandirse. El primer “acercamiento” ocurre cuando algunos miembros del público levantan el “Black Banner 1” del suelo para sujetarlo, tapando así el que hasta entonces había servido de fondo, el “Puto Poder Banner”. Mientras tanto, CGB interpreta “Briganti” y Wolfgang agarrado a ella se balancea en sus tacones, distorsionando así la voz de CGB.

Y de nuevo otra forma de pensar y reconfigurar esa constelación de *Banner*-público-espacio-tiempo y sus relaciones de pertenencia... “Mira, los fans de AC/DC les dicen: os queremos, y: esos sois vosotros”. Nosotros en Valparaíso desplegamos el “Golden Banner”: “estos somos nosotros”.

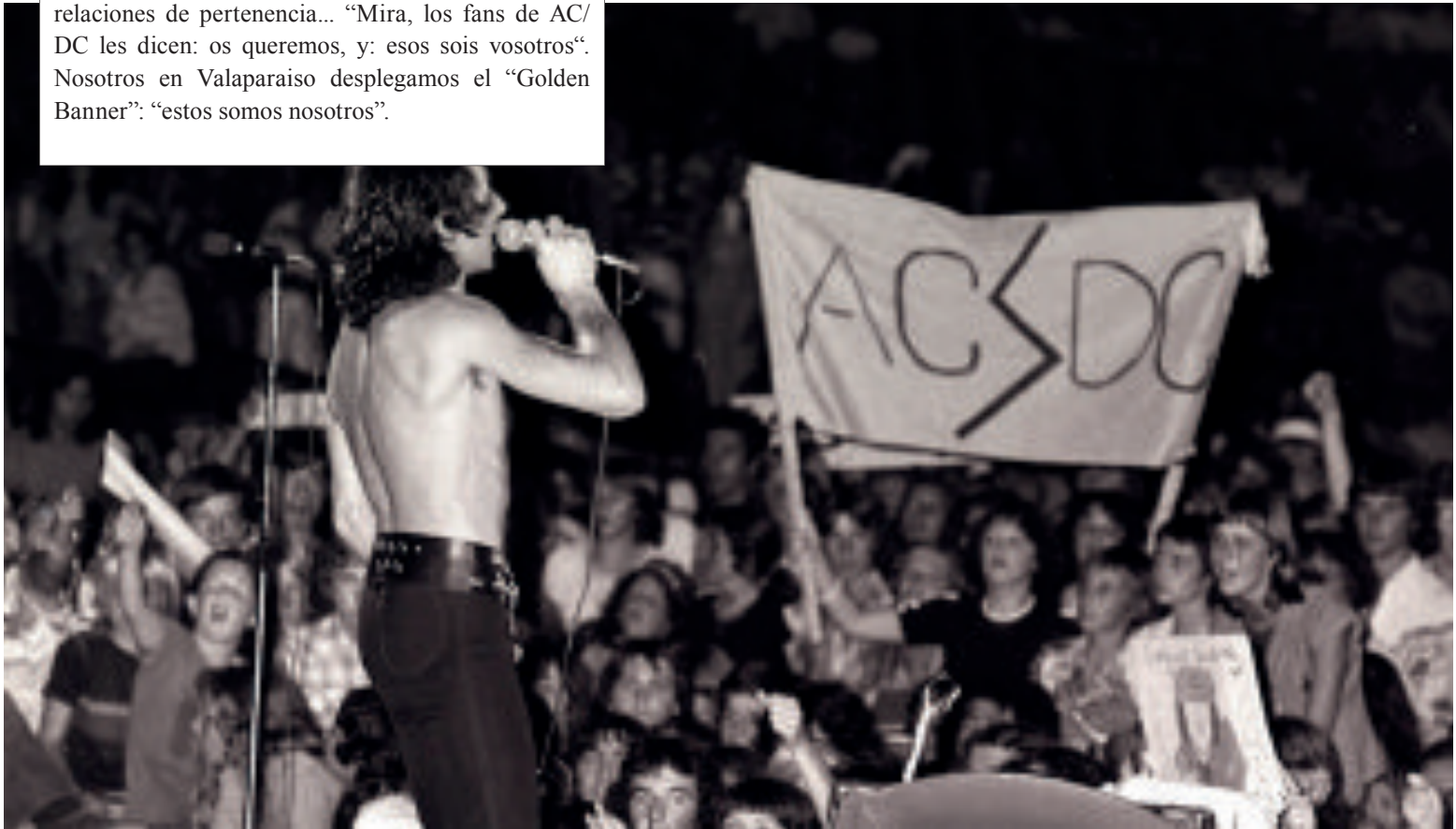


Fig. cWM-27

Fig. cWM-27. AC/DC *Banner* en concierto, con Bon Scott cantando, Hordern Pavillion, Sydney, Australia, 1976. Fotografía de desconocido.

Fig. cWM-28. “Golden Banner 1”, durante la performance “El valor del gallo negro”, en Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010, Fotografía de Paulina Varas.



Fig. cWM-28



Fig. cWM-27

AC/DC *Banner* en concierto. Hordern Pavillion, Sydney, Australia, 1976.

El hecho de que sea un *banner* sin el conocido toque corporativo del grupo AC/DC es especialmente significativo para la observación de Wolfgang.

Fig. cWM-28

“Golden Banner 1” (2010) fue realizado para la performance ‘El valor del gallo negro’ en La Bolsa de Valparaíso”. Ibíd.cWM-21 Esta performance-vídeo –realizado gracias al apoyo de SEACEX, es un híbrido de formatos, realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo –desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir de parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces.

El “Golden Banner 1” aglutinaba y traducía gran parte de los emblemas contenidos en los *Banners* que estaban desplegados en el espacio. Durante la performance este colgaba amontonado en la barandilla del parquet. Al día siguiente de la performance el grupo se reunió para instalar el “Golden Banner 1” en un espacio público de Valparaíso.

(Ver conversación con Mona Kuschel p. 257 y con Rike Frank p. 340)

La dificultad de hacer algo público, enfatizado por esa estabilidad que se tambalea. Poner un *Banner* desde un barco pequeño a un barco grande... consiguiendo tan sólo algo periférico. Espacios complejos con volúmenes disparatados y estabilidades disparatadas. Es muy difícil elevar algo al estatus de público.



Fig. cWM-29

Fig. cWM-29. *Banner* de protesta en el carguero Atlantic Cartier, Hamburgo, 2014. Fotografía de Dirk Seifert

Fig. cWM-30. “White Banner 2”, instalación en Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004. Fotografía de DFS

Fig. cWM-31. “Black Banner 1”, fotograma de “La Vera (Video)”, Viandar de la Vera, 2004, de DFS

Fig. cWM-32. “White Banner 2”, instalación en Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004. Fotografía de DFS

Fig. cWM-33. “Black Banner 1”, instalación durante la performance “Briganti” en “Seen, Unseen, Scene”, Passerelle, Brest, 2009. Fotografía de DFS



Fig. cWM-30



Fig. cWM-31



Fig. cWM-32



Fig. cWM-33

Fig. cWM-29

Banner de protesta en el carguero Atlantic Cartier, Hamburgo, 2014.

La imagen muestra una protesta contra el transporte nuclear del buque Cartier Atlántico en el puerto de Hamburgo.

“5 de mayo de 2014. “Transporte nuclear muy peligroso” figura en el *Banner* fijado a la parte izquierda del buque de carga Atlantic Cartier. Activistas de ROBIN WOOD, SAND y del Anti-Atom-Plenum del Barkasse acaban de conseguir fijar la pancarta con la ayuda de palillos e imanes. En los días anteriores han estado realizando distintas acciones de protesta contra el riesgo nuclear en la ciudad de Hamburgo”.

03.05.2014 “Atomtransporte brandgefährlich“ steht auf dem *Banner* an der Außenwand des Frachters Atlantic Cartier. Gerade eben haben AktivistInnen von ROBIN WOOD, SAND und dem Anti-Atom-Plenum von der Barkasse aus das *Banner* mit Stöcken und Magneten dort befestigt. Bereits in den letzten Tagen hatten sie an unterschiedlichen Orten in der Hansestadt Aktionen gegen das atomare Risiko in der Millionenmetropole Hamburg durchgeführt.”

Seiferten, Dirk (2014). “Atomtransporte-Protest: Atomfrachter „Atlantic Cartier“ erneut im Hamburger Hafen”. <<http://www.robinwood.de/wordpress/blog/aktion/2014/05/atomtransporte-protest-atomfrachter-atlantic-cartier-erneut-im-hamburger-hafen/>> última consulta 4 Enero 2015.

Fig. cWM-30

Vemos el “White Banner 1” instalado en la plaza del pueblo de Viandar de la Vera durante la performance “Discoteca Flaming Star & El arroyo Los Cagaos. Discoteca Guitarrera Funkstorm. (Quien no fuma ni bebe algún otro vicio tiene)” en 2004. Más datos sobre la performance en la página siguiente)

Fig. cWM-31

Desmontando el “Black Banner 1” tras la performance “Discoteca Flaming Star & El arroyo Los Cagaos. Discoteca Guitarrera Funkstorm. (Quien no fuma ni bebe algún otro vicio tiene)” en 2004.

“Esta performance fue un encuentro entre un grupo de performance que vive de/en la cultura urbana experimentando con la memoria pop y un grupo rural de la comarca española de La Vera que, sin melancolías, investiga la memoria folclórica de su zona rescatando las piezas y el estilo espontáneo e irreverente que tiene la música tradicional. (...) El 12 de junio de 2004, “Discoteca Flaming Star” y “El Arroyo de los Cagaos” tocamos –juntos, seguidos, el uno para el otro y con participación del público– durante cinco horas en la plaza del pueblo de 300 habitantes Viandar de la Vera, Cáceres, España” (Álvarez Reyes, 2008:93).

(Ver conversación con Johannes Paul Raether p. 202)

Fig. cWM-33

El “Black Banner 1” instalado en una de las paredes laterales para la performance en el festival de danza de Brest.

Fig. cWM-32

Otra vista de la plaza del pueblo de Viandar con el “White Banner 2” al fondo, colgado en un balcón.

Algo temporal y casi imposible... de nuevo ese intento de articular algo precariamente en un espacio inestable: una pancarta –fragmentada– en el agua, un *Banner* ligero ante un viento fuerte. La dificultad de leer...



Fig. cWM-34

Fig. cWM-34. *Banner* de protesta por activistas en botes neumáticos, Mytilini-Harbour, Grecia, 2009. Fotografía de desconocido

Fig. cWM-35. “Golden Banner 1”, fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS

Fig. cWM-36. “Golden Banner 1”, fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS



Fig. cWM-36



Fig. cWM-35

Fig. cWM-34

Banner de protesta, Mytilini- Harbour, Grecia, 2009.

La imagen recoge una acción de protesta contra la agencia de la UE Frontex, empresa que gestiona las fronteras de la Unión Europea. En la “pancarta”, desplegada por letras en el agua, se lee con dificultad “Frontex Kills” (“Frontex mata”).

“29.08. 2009. Acción en el Puerto de Mytilini (Grecia) / Alrededor de las seis de la tarde, activistas se reunieron en el punto de información del campo “no borders” en la ciudad. De repente, unas 40 personas aparecieron con pequeños botes hinchables y entraron en el puerto. La guardia costera estaba presente con un barco grande y dos lanchas potentes de menor tamaño. Cuando los activistas comenzaron a agruparse, la guardia costera se acercó de inmediato y empezó a atacar a los activistas de “no borders” en su forma habitual: dando vueltas a corta distancia con sus potentes motores y creando olas para que las pequeñas embarcaciones volcasen.

Los activistas sin embargo no se detuvieron ante tal comportamiento tan estúpido y comenzaron a dirigir los barcos de la guardia costera fuera del puerto. Un grupo más pequeño fue a la ofensiva y comenzó a bloquear el puerto, en la zona de la guardia costera, mientras que los otros botes desplegaban una pancarta gigante en la que se leía “Frontex mata”.

“29.8.2009: Action at Mytilini-Harbour (Greece) / Around six o'clock, activists gathered at the infopoint of the noborercamp in the city. Suddenly, people with around 40 small rubber boats appeared and entered the harbour. The coastguard was present with one large boat and two smaller, but powerful boats. As the noborder boats started to group, the coast guard immediately approached and started to attack the noborders in their usual way: circling at close range with their powerful engines, creating waves so that the boats would capsize. (...)”

The activists however were not to be stopped by such a foolish behaviour and started to drive the coast guard boats out of the harbour. A smaller group went into the offensive and started to block the harbour in the area of the coast guard, while the other boats displayed a giant *banner* reading “Frontex Kills”.”

“Action! - Action at Mytilini-Harbour (Greece)” (2009). <<http://frontexplode.eu/action/>> última consulta 4 Enero 2015.

Fig. cWM-35 y Fig. cWM-36

“Golden Banner 1” fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010.

Ibíd. Fig. cWM-21 El “Golden Banner 1” fue creado para apoyarnos durante la performance-taller-filmación “El valor del gallo negro” realizado en la “Bolsa de Valparaíso” (2010) gracias al apoyo de SEACEX. “El valor del gallo negro” es un híbrido de formatos: taller, performance, producción de vídeo; realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo –desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir de parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces.

Ibíd. Fig. cWM-28 El “Golden Banner 1” aglutinaba y traducía gran parte de los emblemas contenidos en los *Banners* que estaban desplegados en el espacio mientras éste colgaba amontonado en la barandilla del parquet. Al día siguiente de la performance el grupo se reunió para instalar el “Golden Banner” en un espacio público de Valparaíso.

Antes de salir a las calles de Valparaíso los estudiantes de arquitectura pensaron en unas cuantas localizaciones para colgar el *Banner*. Convencidos de que se trataba de una tarea rápida y fácil salimos en dirección a los puntos sugeridos con un par de herramientas básicas y algunas bridas. Lo que aparentemente parecía empresa fácil se convirtió en una acción de muchas horas yendo de un punto sugerido a otro y en los que sólo podíamos confirmar la imposibilidad de realizar nuestro deseo. Finalmente, al llegar al “Cerro Cárcel”, a pocos metros del muro del antiguo centro penitenciario de la ciudad, encontramos una valla que por sus características y localización hacía posible el despliegue y fijado del “Golden Banner 1”. El vídeo “El Valor del Gallo Negro” registra el momento del colgado, luchando torpemente contra el viento, en una fuerte pendiente. Es difícil no sólo llegar al consenso de lo que estará escrito en un *Banner*, sino también el hacerlo público...

El fuerte terremoto que sacudió Chile unos días más tarde hizo desaparecer la valla y el “Golden Banner 1”. Esta acción y escena del vídeo es un homenaje a las acciones del grupo de arquitectura de Grupo Cultural Amereida de Valparaíso, cuyo trabajo a finales de los cincuenta y década de los sesenta contribuyó a una nueva forma de entender la arquitectura y su enseñanza así como la experimentación estética y poética.

(Ver conversación con Johannes Paul Raether p. 233)

Fig. cWM-37

“Las imágenes de documentación de tu trabajo “Decades” me hacen pensar en las posibilidades de captar las miradas del público de forma múltiple: como reflejo en el dibujo de la cara, como cuerpo que hace una performance y en la sombra sobre el “dibujo-banner””. Los *Banners* ayudan a enmarcar e integrar los puntos de contacto en la vertical (con la sombra) y en la horizontal (con los pies en el caso de “Decades”).

Es una forma de generar una “doble”, de multiplicarse con esa ayuda, de diversificarse. Sombra y reflexión, el dibujo en la cara como algo atávico, el texto sale del cuerpo y se hace visible en la piel. El *banner*-texto en el cuerpo... el *banner*-dibujo en el cuerpo.

En el 2004 llevamos los “White banners” a París sin saber lo que íbamos a hacer, si es que íbamos a hacer algo. Pero gracias a que otorgan protección para toda esa fragilidad pudimos hacer algo. Nos ayudaron a hacer una performance en París y posteriormente el video de “Lili Marlin”. En performances posteriores, los puntos de contacto y las sombras en la documentación nos ha llevado a hacer el baile de la sombra proyectada sobre el *Banner* proyectado. Es una forma de re-emergencia de algo emocional.



Fig. cWM-37. “White Banner 1”, instalación durante la performance “Lili Marlin”, en “A 1000 Squonks & the Erotics of the Eyelid”, *The Performance Project*, Nueva York, 2008. Fotografía de una espectadora (desconocida).

Fig. cWM-38. “White Banner 1”, fotograma de “Lili Marlin”, Berlín, 2004/2005, de DFS

Fig. cWM-39. Performance y dibujo “Decades”, de Cristina Gómez Barrio, Madrid, 1999. Fotografía de DFS

Fig. cWM-40. Fotograma de “Decades”, con Performance y dibujo, de Cristina Gómez Barrio, Madrid, 1999, de DFS

Fig. cWM-41. Vista general del dibujo “Decades”, de Cristina Gómez Barrio, Madrid, 1999. Fotografía de DFS

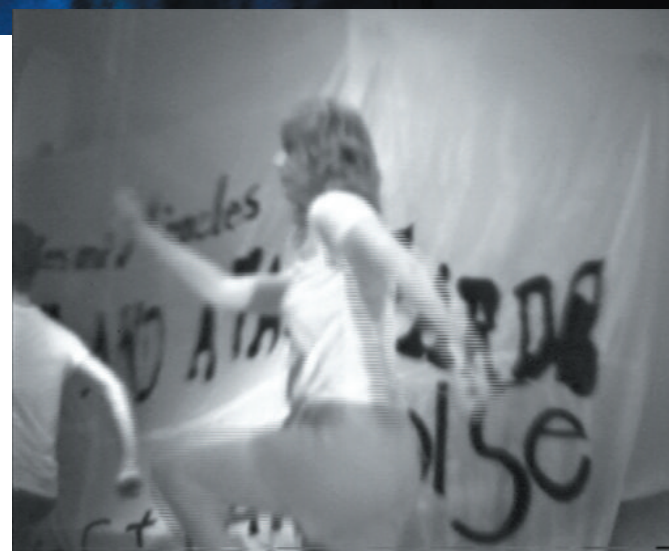


Fig. cWM-38



Fig. cWM-39



Fig. cWM-40



Fig. cWM-41

Fig. cWM-37 y Fig. cWM-38

“White Banner 1” en el vídeo de Discoteca Flaming Star “Lili Marlin”; este trabajo audiovisual se apoya en la convención del videoclip musical. Durante los 4 minutos que aproximadamente dura se ve una peculiar interpretación de la famosa canción “Lili Marleen”. El material visual mezcla imágenes en las que se ve a cuatro bailarines bailando de cierta forma automática con fragmentos de documentación de una performance realizada por DFS en el estudio de Johannes Paul Raether en París (2004). Los espacios en los que se realiza el baile (estudio de DFS en Berlín) y la performance (estudio de Raether en París) se unen gracias a que en el fondo aparecen los mismos *Banners* colgados en ambos espacios. DFS usa este vídeo durante algunas performances para bailar delante de la proyección integrando la sombra en el baile enmarcado por el *Banner* proyectado.

(Ver conversación con Rike Frank p. 308)

Fig. cWM-39. Fig. cWM-40 y Fig cWM-41

“Decades” (1999) es una obra de Cristina Gómez Barrio, un dibujo realizado sobre un papel flexible, a modo de tela (mantel de papel de alta calidad y resistencia). Se muestra como dibujo y a modo de escenario para una performance en el que CGB baila de forma torpe y frágil la canción de Joy Division “Decades”, con un dibujo plateado sobre la cara. El papel está intensamente trabajado en capas de grafito y tiene en su parte vertical, a la altura de 1,50 m, una línea de dibujo que capta las siluetas de la parte iluminada de la cara de una persona mientras baila en un foco de luz –de forma análoga al dibujo en la cara de la artista.

“En mi archivo personal es muy importante Cadere. Pienso en la movilidad de sus esculturas y pienso en la movilidad de nuestros *Banners*, en nuestro lema: “no salgas de casa sin un *Banner*”. Me interesan sobre todo las fotografías en las que las esculturas no aparecen en museos sino en otros espacios fotografiados por él mismo. Por ejemplo, en una casa privada en Nueva York, no en el lugar institucional, no en el lugar en que mostrarse como obra de arte sino como dejado ahí en la contingencia, sin que esté claro ni su condición ni su función”.

En los *Banners* en la Calle en Nueva York no decidimos sobre el nombre del negocio al que pertenecían los cierres metálicos sobre los que instalamos nuestros *Banners*, de igual forma que Cadere no eligió la barra de la señal de metro. Esos significantes son más ruidosos y no elegidos y a pesar de ello es posible marcar un espacio desde la existencia poética de los *Banners*, desde las esculturas de Cadere. Lo que impresiona en el caso de Cadere es cómo él logra con algo tan pequeño incidir y dirigir la mirada hacia un espacio con tanta información visual tan diversa.

En relación a otros, también puedes pedir a alguien que coja la escultura, dar algo temporalmente, asignar una tarea sencilla: “¿puedes sujetar esto un momento?”, es un momento de interacción tan pragmático, tan sencillo, pero que ayuda a reconfigurar los roles de los distintos actores durante una presentación, durante una performance.



Fig. cWM-42

Fig. cWM-42. “White Banner 2” y “Black Banner 1”, instalación en Nueva York, 2008. Fotografía de DFS

Fig. cWM-43, Fig. cWM-44, Fig. cWM-45 y Fig. cWM-46. Foto con negro, verde, rojo, blanco; NYC, 1975; Fotografía de Cadere. (Snauwaert & Weibel, 1996)

Fig. cWM-47. “Black Banner 1”, sujetado por miembros de la audiencia durante la performance “DUETT #1”, en “Periferiak 07”, Sala Rekalde + Amatau TV, Bilbao, 2007. Fotografía Aimar Arriola



Fig. cWM-43



Fig. cWM-47



Fig. cWM-44



Fig. cWM-45



Fig. cWM-46

Fig. cWM-42

Esta imagen muestra el “White Banner 2” y el “Black Banner” (2003) instalados con imanes sobre el cierre ciego de un negocio en una de las calles del distrito de las galerías (Chelsea) de Nueva York. Invitados por el colectivo LTTR a contribuir a la presentación del número 4 (2005) de la revista del mismo nombre en una “Block party”, contribuimos con la instalación de *Banners* en la calle y realizamos una performance.

Más imágenes e información del evento en: “Issue 4 Do You Wish to Direct Me? release block party” (2005). <<http://www.lttr.org/events/issue-4-do-you-wish-to-direct-me-release-block-party>> última consulta 4 Enero 2015.

El “White Banner 2” fue realizado en el año 2004 con una frase que condensa conversaciones con otros artistas y con jóvenes adolescentes sobre el dolor y el duelo tras la muerte de un ser querido. Es sin duda uno de los *Banners* que más reacciones directas despierta cuando es desplegado, y un *Banner* que a menudo nos piden otros artistas para usar en alguno de sus trabajos.

El “Black Banner” mezcla conceptos conjugados de gran importancia para DFS crecidos en conversación con otros artistas y en la práctica diaria.

Fig. cWM-43

Ver página siguiente para leer la información sobre esta imagen.

Fig. cWM-47

“Black Banner 1”

Ibíd. Fig. cWM-25 El “Black Banner 1” (2003) alzado por miembros de la audiencia, delante de “Puto Poder Banner” (2005) durante la performance “DUETT #1”. Esta performance cuenta con un guión preciso que aglutina canciones y relatos en torno a las canciones para al final romperse mediante una imposición agresiva de dibujos a miembros del público que posteriormente son colocados por todas las superficies libres del espacio. Una performance en la que pensar sobre una doble imposición: la de tener que mostrar algo como artista y la de la espectación para el público. A lo largo de la performance las distancias con el público en relación a “aquello que se muestra” cambian y se acortan para al final fragmentarse y expandirse. El primer “acercamiento” ocurre cuando algunos miembros del público levantan el “Black Banner 1” del suelo para sujetarlo, tapando así el que hasta entonces había servido de fondo, el “Puto Poder Banner”. Mientras tanto, CGB interpreta “Briganti” y Wolfgang agarrado a ella se balancea en sus tacones, distorsionando así la voz de CGB.

(Ver conversación con WM p. 171)

Fig. cWM-43, Fig. cWM-44, Fig. cWM-45 y Fig. cWM-46

“Negro, verde, rojo, blanco” de Cadere; NYC, 1975.

La obra de André Cadere (1934-1978) se caracteriza por haber expandido los límites del contexto artístico e insistir en la autonomía de la práctica artística. Especialmente conocidas son sus “Barre de Bois Rond”, unas barras compuestas de fragmentos de distintos colores con las que el artista deambulaba por todos lados, dejándolas en esquinas de la calle, espacios privados, galerías y museos (tanto por invitación como por intrusión). Las barras fueron propuestas por Cadere como pintura, una pintura transportable e intrometida que se inclina hacia la escultura. Cada barra incluye un fallo en su permutación de colores. Snauwaert y Weibel enuncian en el prefacio al libro que Wolfgang aportó a la conversación:

“La “Barre” no cuestiona únicamente su propio estado, sino que desplaza a su portador a una posición igualmente inestable, en la que él mismo es constantemente preguntado por su propia función y posición en relación a las situaciones con las que se encuentra”. (Snauwaert & Weibel, 1996)

“Die “Barre” stellt nicht nur ihren eigenen instabilen Status in Frage, sondern versetzt der ihren Träger in eine ebenso instabile Position, indem er andauernd zu seiner eigenen Funktion und Position in Relation zu den Situationen, auf die er trifft, befragt wird”. (Snauwaert & Weibel, 1996)

II.3.2. JOHANNES PAUL RAETHER

- Conversaciones con Johannes Paul Raether: 20.11.2014 y 01.12.2014
- Las imágenes aportadas por Johannes Paul Raether (JPR) de sus
archivos aparecen indicadas en color verde.

NOTAS SOBRE EL DISCURRIR DE LA CONVERSACIÓN

Johannes Paul Raether asiente enseguida a mi invitación de mantener una conversación por imágenes –una solapación de archivos– en torno a los *Banners* de Discoteca Flaming Star.

Insiste en su deseo de afrontar la conversación de modo que sea una forma de expandir nuestra práctica colaborativa y cooperativa. Se trata de, a partir de nuestros archivos y de sus pulsaciones comunes e intersticios, proponer una forma de reflexión y producción común. Esta razón le lleva a negarse rotundamente a mirar previamente las imágenes de los *Banners*. ‘No, quiero que el encuentro con las imágenes y el ver a dónde nos llevan, sea realmente en conversación contigo’.

Ese entusiasmo inicial se torna escepticismo profundo durante los encuentros en sí: es muy fácil caer en meras asociaciones que SIEMPRE van a funcionar. “Cristina, recuerda lo que decía Lothar [Baumgarten] de poner una imagen al lado de otra, siempre se van a decir algo”. “Ya, pero aquí no se trata de poner una imagen al lado de otra, sino de dejar emerger los momentos comunes en los archivos, las que están ahí”. Johannes afirma entender el objetivo, pero sigue mostrándose escéptico, pese a Warburg, pese a Benjamin, pese a George Didi-Hubermann, pese a Susan Buck-Morrs, pese a los años de colaboración. Así, la conversación discurre en su inicio como una profundización de aquello apuntado en la introducción al método de esta sección: las cuestiones de producción de imagen y documentación en torno a las

prácticas performativas, la relación con las imágenes en base a sus cualidades y texturas.

Johannes afirma que la vastedad de sus propios archivos de investigación y la del archivo aportado por Discoteca Flaming Star le abruman. Esta sensación de Johannes hace que nos sea difícil encontrar una forma de empezar la conversación. Pero, precisamente el profundizar en el método y el mismo escepticismo serán los que nos van llevando a lugares comunes. La conversación requiere de un constante esfuerzo para mantener los parámetros de ésta sin encauzarla en una dirección única, sin forzarla. Escuchando la grabación me doy cuenta de que ese tanteo constante de las pautas nos ha sido posible gracias a esos años de producción común y a la rigurosidad que ambos admiramos en Lothar Baumgarten, quien durante los coloquios de sus clases insistía con tenacidad en todas las dimensiones de cada imagen, de cada relación.

La sesión no discurre en ninguna medida de forma unidireccional y es totalmente discontinua. Vamos dando saltos de unos lugares a otros encontrando pulsaciones sincrónicas (o no). Volvemos constantemente hacia atrás y los fragmentos de momentos anteriores se cruzan con la búsqueda que Johannes hace entre las miles y miles de fotografías en las carpetas de sus ordenadores. Horas y horas de audio están llenas de sonidos producidos por el ordenador y comentarios de búsqueda de “esa imagen” que no aparece. Para poder elaborar un boceto de la conversación tengo que escuchar muchas veces la grabación, cortar las imágenes y moverlas de un lado para otro. El trazado vivo del registro es producción a la vez. Este desarrollo hace necesario varias sesiones de verificación y contraste. Al final ambos quedamos convencidos del resultado.

JPR y yo nos conocimos en la Escuela superior de arte de Berlín (Hochschule der Künste). Ambos estábamos en la clase de Lothar Baumgarten⁴⁵. Johannes Paul Raether era uno de los compañeros más activos en la estructura política de la escuela. La coincidencia de la concesión simultánea de becas de estancia en Nueva York en 2003 nos unió en una amistad y colaboración artística que dura hasta hoy.

Ambos entendemos la práctica artística como algo que va más allá de la creación de objetos; la fundación e implicación en organizaciones artísticas autogestionadas es una constante en ambas biografías –a menudo estas estructuras han sido marco y factor en la génesis de los trabajos realizados en común.

La obra reciente de Johannes, concretamente desde el 2010, se caracteriza por la creación de “figuras” de compleja articulación discursiva con las que realiza performances y constelaciones performativas. Hasta la fecha existen diversas figuras, si bien tres de ellas cuentan con más apariciones: la bruja *Protektorama* (ver Fig. cJPR-13), la reina *Transformella* y una/s figura/s todavía en fase de gestación que ya cuentan con algunas apariciones públicas:

45 El sistema alemán de enseñanza artística superior está estructurado en forma de clases asignadas a un artista. Cada alumno es miembro de una clase y pertenece a ésta durante toda su formación, los profesores escogen a los que han de ser sus pupilos para todos sus estudios. Los profesores estructuran su clase y su docencia como crean más conveniente, habitualmente la forma es la de reuniones semanales o mensuales de toda la clase para realizar sesiones de análisis y crítica de la obra de los alumnos, coloquios y visitas comunes a exposiciones.

el *Schwarmwesen*⁴⁶ (Seres enjambre) (ver Fig. cJPR-35). Las performances que crecen con estas figuras son una mezcla entre seminario, taller, clase y ritual absurdo en los que el público participa de manera casi casual. Alrededor de estas figuras se congrega el público para rescatar o sanar el mundo (con *Protektorama*) o proponer una forma futura *social-queer* para el creciente mercado de técnicas de “reproducción” asistida (con *Transformella*). Johannes asegura haber estado siempre vinculado a la performance, inducido por un temprano vínculo con el teatro juvenil de la ciudad en la que creció, Heidelberg (Alemania). Su participación en el teatro era muy importante para él a pesar de no haber deseado nunca ser actor. Siempre buscó formas híbridas entre actuar y hacer escenografías. No hay un momento de su biografía que se pueda identificar como aquel en el que empezó a hacer performances. La práctica artística crece antes, durante y tras la educación formal. Johannes reconoce el trabajo hecho durante sus estudios como parte de su obra. Las obras que los artistas realizan durante sus estudios no suelen estar documentadas, ni suelen ser parte de sus dossiers ni catálogos, pero no están perdidas. En su caso se trata de una aproximación lenta y continua a la performance, quizá con distintas fases. Fundamental para este proceso no fue solamente involucrarse de forma temprana con el teatro sino también el hecho de maquillarse para ir a fiestas de música tecno y posteriormente en Berlín, hacia el año 2005, cuando empieza a salir más a menudo de marcha y retoma esta costumbre.

46 En la página web del artista se pueden ver fotografías de las distintas apariciones de las dos primeras figuras. <www.johannespualraether.net> última consulta 01.04.2015; y aquí en el curso de la conversación.

Así se acerca a la performance, en ciclos de reencuentro con el maquillaje, con el actuar y con la escenografía; el factor constante de esos encuentros es la transformación, siempre interesado en la alteración que ocurre en esos medios y no en la representación que puedan llegar a conseguir. “Recuerda que cuando nos conocimos hacía muchas cosas con pelo, con silicona, con pigmentos de dispersión, quemaba paisajes en bloques de poliestireno, hacía retículas con gomas de pelo...”

La de Johannes no es una posición que entienda la performance como un gesto enfático, sino la performance como momento productivo de construcción, no como momento de representación (teatral). La dimensión visual de la performance es más importante que la de crear una figura performativa coherente. Las figuras ayudan a construir un momento orgánico de destrucción y reconstrucción, no le interesa una imagen única y bella sino una en constante transformación. Esta aproximación es hedonista, le produce placer hacer, volver a hacer, rehacer de otra manera y dejar que las cosas se desarrollen. Terminar algo y dárselo al público como algo completo y cerrado le produce desasosiego; por eso ha desarrollado una estructura que formaliza la transformación y la relación de las distintas figuras entre si mismas, lo que él llama “Identitektur”⁴⁷ (ver Fig. [cJPR-1](#)): una especie de esquema que se puede presentar claramente, casi una forma de autoarchivo que le ayuda a presentar y explicar al público esa construcción abierta y relacional de las figuras.

47 Neologismo de Johannes Paul Raether que mezcla dos sustantivos alemanes: Identität (identidad) y Architektur (arquitectura).

Johannes Raether admite solapamientos de la realización de este tipo de obra con su involucración y dedicación a espacios artísticos autogestionados. Durante los últimos años de sus estudios, de 2003 a 2006, Johannes se integra de lleno en la *Freie Klasse*⁴⁸ (clase libre) de la escuela de Bellas Artes de Berlín. El inicio de este período es de intensas protestas estudiantiles, en el marco de la *Freie Klasse* se pregunta si se puede reactivar la idea de una forma de educación alternativa con una creciente aplicación de criterios de carácter económico a la educación pública. De forma paralela, entre 2005 y 2011, Johannes se vuelca en el colectivo *Basso*⁴⁹, en cuyo espacio en Berlín, Kreuzberg) y en cuya publicación se mezclan impulsos de distintas formas de producción cultural *queer* de la ciudad con un intenso y polifacético mundo festivo.

Estos lugares funcionan como un ejercicio de aproximación a una idea política de autonomía, conscientes de que nunca hay una forma de emancipación plena. La construcción y el colapso de la autonomía. En estos lugares uno se sale de los espacios habituales de representación y presentación. A Johannes le interesan los lugares en los que es posible desarrollar una inmersión no ilusionista, donde la gente pueda sumergirse en la constelación performativa de sus figuras, algo realmente difícil en el “White Cube”. Para Raether el “White Cube” es un lugar con una discursividad tan definida en el que “siempre estás en ese espacio genérico que se vuelve

48 Como su propio nombre indica la famosa *Freie Klasse* (“Clase libre”) de la Escuela superior de Bellas Artes de Berlín, fue fundada en 1989 por estudiantes de la escuela para organizar su propia educación, sin la figura de un/a profesor/a. Sigue existiendo en la actualidad. <www.freieklasse.de> última consulta 03.01.2015.

49 Más información en <www.basso-berlin.de> última consulta 03.01.2015. 199

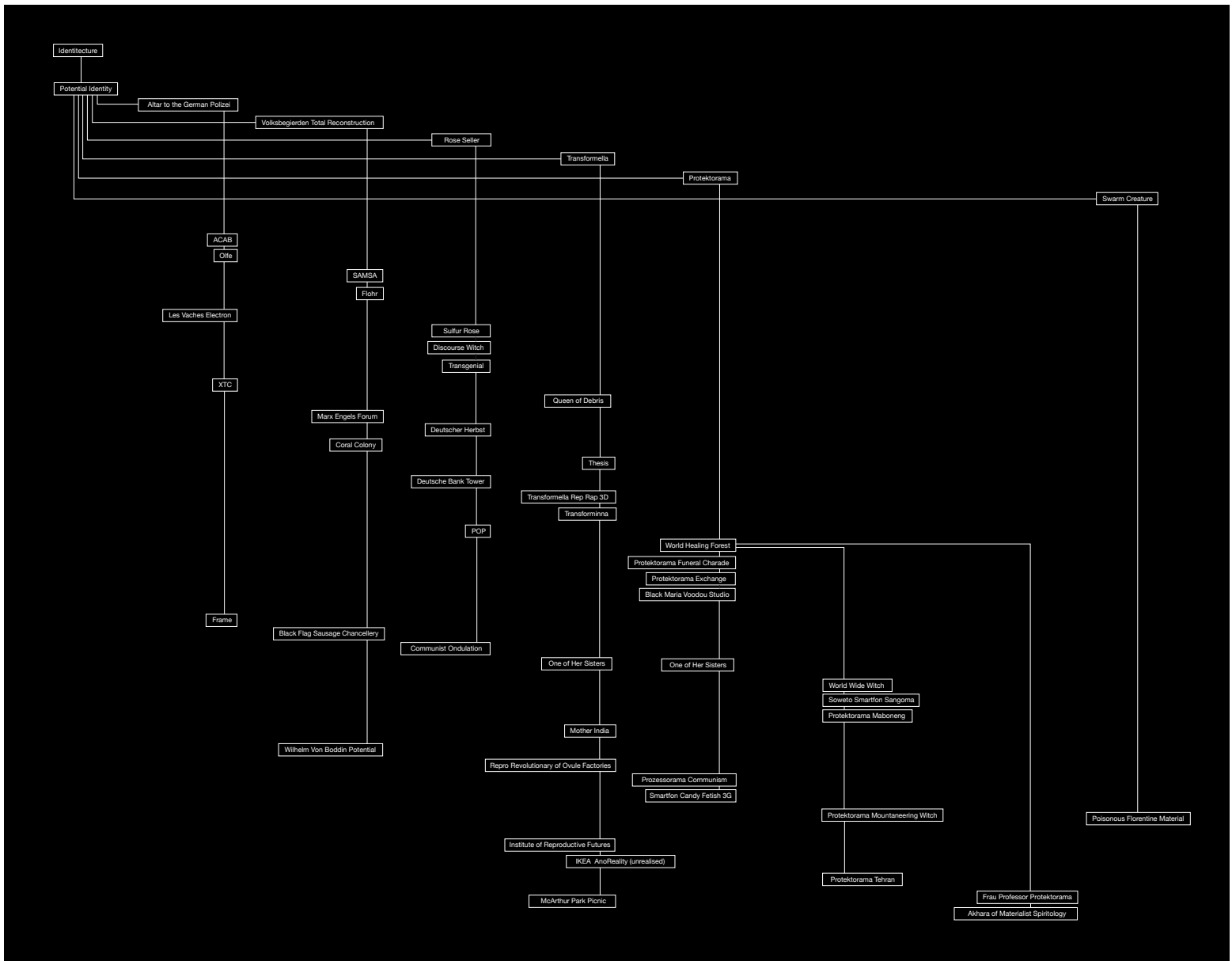


Fig. cJPR-1

completamente invisible – no es posible sumergirse, tienes que juzgar. Esto no me interesa, sino esa otra forma de acaparar atmosféricamente la imaginación intelectual, estética y social de las personas. Por eso intento no hacer performances en esos lugares”. Según Johannes la inmersión no ilusionista era posible en el teatro hasta que se incluye la cuarta pared, con la que se introduce la inmersión de carácter ilusionista. Johannes dice que esta pared no está en su trabajo, que sus performances son esa cuarta pared.

“Johannes, tenemos que reconocer que los espacios de trabajo y representación artística no están tan diferenciados como lo estaban al inicio de este siglo”. Los territorios que estaban al margen han sido más integrados en las plataformas y circuitos de representación. Y, tienes razón, a pesar de ello hay diferencias. Estos proyectos de carácter político siguen siendo capaces de generar otros paradigmas estéticos y otro tipo de formalizaciones en el trabajo. Johannes dice que de organizaciones como *Basso*, *General Public*⁵⁰ y *Freie Klasse* surgen otras formas de organización política y de autogestión, y de ahí otras formas estéticas y prácticas artísticas distintas a las prácticas institucionalizadas. Sin embargo, cree que el énfasis está a un nivel político y de organización y no en el nivel artístico, aún cuando estos no se puedan diferenciar claramente.

Es inútil especular sobre una clara genealogía de una práctica artística y sobre si hubiese llegado al mismo sitio sin *Basso*, sin la *Freie Klasse*, sólo puedo decir que la obra de Johannes ha crecido en ese contexto y en estos lugares. Recuerdos de performances en esquinas sucias durante una noche de marcha en *Basso*, una figura que te guía a un ascensor para realizar un *referendum* ficticio sobre los planes de desarrollo urbanístico de la alcaldía berlinesa para el distrito de Mitte... Su trabajo es siempre una obra de fuerte carácter atmosférico que intenta conseguir algo a nivel social.

50 *General Public* fue fundado en 2005 por distintos/as artistas, curadores/as y críticos/as en Berlín. Con un espacio en el centro de la ciudad, el programa ha intentado siempre mezclar audiencias de distintos contextos. Wolfgang Mayer y Cristina Gómez Barrio son miembros fundadores. A fecha de este estudio el colectivo todavía existe si bien en junio de 2014 ha perdido el espacio en el que estaba situado, encontrándose en un estado de “exilio”, con presentaciones puntuales en otras localizaciones.

CONVERSACIÓN POR IMÁGENES CON JPR

“Cristina, hablemos antes de la medialidad de lo performativo” como algo profundamente común a nuestras prácticas (es una forma que se imbrica en el momento performativo, en la forma en que concebimos y realizamos nuestras performances). Y hablemos también del escepticismo que compartimos respecto a la representación, respecto a la documentación de lo performativo. Nuestras estéticas documentales comparten una dimensión social en cuanto a su gestación y función pero difieren profundamente en la forma en que se formulan.

Por ejemplo, la imagen que capta cómo se descuelga el “Black Banner 1” en Viandar de La Vera es una imagen de calidad y construcción nostálgica, un fotograma de material filmado en 8 mm por Francois Boué. Johannes asegura que él nunca usaría 8 mm, ya que está demasiado lejano de los aparatos electrónicos que el público suele tener en sus manos.



Fig. cJPR-2

Fig. cJPR-2. “Black Banner 1”, fotograma de “La Vera (Video)”, Viandar de la Vera, 2004, de DFS

El escepticismo de Discoteca Flaming Star hacia la documentación de performances nos ha llevado a una ética aditiva a la hora de abordarla: los teléfonos y cámaras que pueda tener el público se suman a la cámara de 8 mm y otras técnicas que otros artistas y/o co-performers consideren adecuado para ello. No excluimos ninguna posibilidad.

Johannes dice entonces recordar el dibujo que hizo un miembro del público durante nuestra performance en Amsterdam.



Fig. cJPR-3

Fig. cJPR-3. Dibujo de la performance “Briganti” de DFS y JPR, en “Retriver”, Smart, Ámsterdam, 2008, Dibujo de Dominique Goblet

La ruptura de la cualidad nostálgica que pueda tener es más interesante para nosotros que negarla de antemano. Al intentar erosionar la nostalgia de la imagen y el confort que esta cualidad pueda producir hacemos visible el material y el soporte de la documentación en sí, intentando dejar claro que se trata de eso: de una documentación en un medio distinto al del objeto de documentación. Johannes, esa imagen de la que hablas es un elemento más en una sopa que incluye muchos ingredientes con muchas temporalidades y procedencias, una forma de intentar salir de la imposición evolutiva del consumo de aparatos técnicos sin excluirlos necesariamente, no olvidando todo lo que es posible y lo que era posible.

La estrategia de Johannes en este sentido es una especie de huida hacia adelante, abrazando y dirigiendo las posibilidades técnicas de producción visual más actuales para hacerlo quebradizo y mostrar lo inhumano de esta velocidad de la obsolescencia planeada desde el momento de gestación de estas herramientas. (Ver p. 32) “Me vienen a la memoria las imágenes que incluí en mi trabajo “Prachtstrasse” en las que se ven a asistentes del discurso de Obama en Berlín (2008). Las refotografié con diapositiva para ser proyectadas en el ciclo de ‘Prachtstrasse’”.

La medialidad de la documentación fotográfica como forma de reencontrar algo y memorizar algo. Mira, sólo tienen seis años y ya nadie tienen esos teléfonos o esas cámaras, y sin embargo, se ve muy bien qué estructuras de deseo se articulan, Johannes: “como esa chica de mirada acaramelada mirando la realidad abstraída a través de la cámara”.



Fig. cJPR-4

Fig. cJPR-4, Fig. cJPR-5, Fig. cJPR-6, Fig. cJPR-7, Fig. cJPR-8, Fig. cJPR-9 y Fig. cJPR-10. “Prachtstrasse” (2006-2008), imágenes refotografiadas en diapositiva para la versión final de “Prachtstrasse”, Berlín, 2006-2008. Fotografía de JPR



Fig. cJPR-5

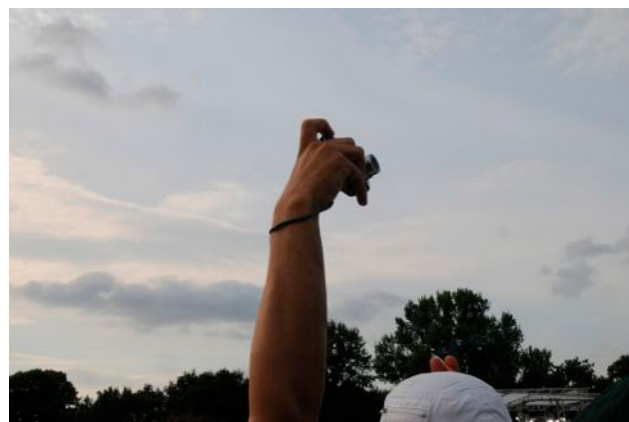


Fig. cJPR-8



Fig. cJPR-6

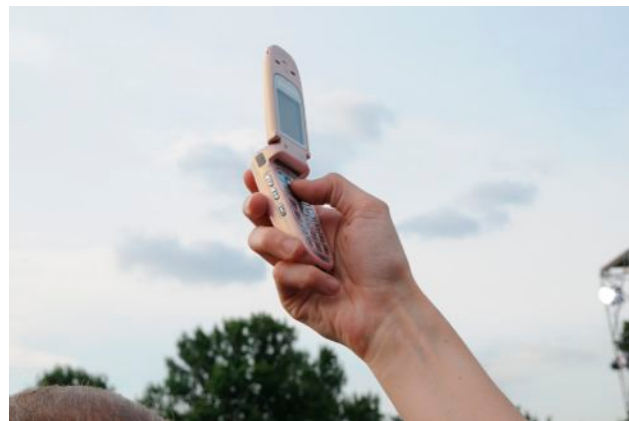


Fig. cJPR-9

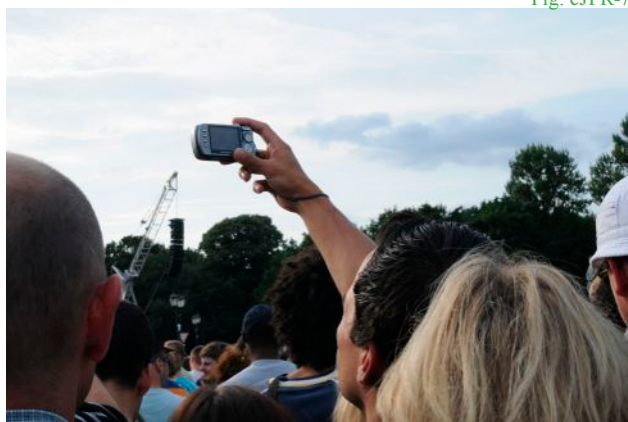


Fig. cJPR-7



Fig. cJPR-10

Fig. cJPR-4

Ver página siguiente para leer la información sobre esta imagen.

Fig. cJPR-4, Fig. cJPR-5, Fig. cJPR-6, Fig. cJPR-7, Fig. cJPR-8, Fig. cJPR-9 y Fig. cJPR-10

La obra de Johannes Raether “Prachtstrasse” (2006) es una instalación multi-canal de dispositivas. Las imágenes que aparecen aquí como parte de esta conversación son una especie de anexo a esta obra.

En la página web de Raether encontramos la siguiente descripción de esta obra en la que una voz en off nos dirige y acompaña en un paseo berlinés colapsando las capas de relato, representación e historia:

“La película de diapositivas “Prachtstrasse” investiga el “paseo de las ideas” que era parte de la campaña de imagen “Alemania - País de las ideas”. Esta fue una iniciativa del gobierno alemán y el BDI (Federación de la Industria Alemana) durante el campeonato del mundo de fútbol en 2006. Para el “Paseo de las ideas seis esculturas monumentales se erigieron en el centro de Berlín - todas representan inventos « alemanes ». (...)”

Para la proyección de la película de diapositivas se hizo una investigación intensa en cada uno de los seis lugares. La obra narra una parte más oscura de la historia alemana desde una perspectiva que las esculturas tratan de corregir. La película traza las analogías entre los acontecimientos históricos y situaciones del verano de 2006, entre los discursos de la campaña de imagen y material de archivo de propaganda en las mismas localizaciones de las esculturas. (...) El texto se acompaña de colores monocromos e imágenes reducidas de las esculturas. Sólo de vez en cuando las imágenes comienzan a moverse. El proyecto en su conjunto tiene como objetivo oponerse a la monumentalidad del régimen visual de la campaña, proponiendo un lenguaje más reflexivo”.

“The slide film “Prachtstrasse” researches the “walk of ideas”, that was part of the image-campaign “Germany – Land of Ideas. This was an initiative of the German government and the BDI (Federation of German Industries) during the soccer world championship in 2006. For the “walk of ideas” six monumental sculptures were erected in the centre of Berlin – all representing “German” inventions. (...)”

For the slide film projection intensive research into each of the six locations was made. The work narrates a darker part of German history from a perspective that the sculptures try to revise. The film draws parallels between historical events and situations from the summer of 2006, between the speeches of the image campaign and archive material of propaganda at the exact same locations. (...) The text is accompanied by monochrome colours and reduced images of the sculptures. Only every now and then do the images start to move. The project as a whole aims to oppose the monumentality of the visual regime of the campaign with a more reflective language”.

Raether, Johannes Paul. “Prachtstrasse”, <<http://www.johannespaulraether.net/>> última consulta 04.01.2015.

“¿Cuáles son las diferencias entre los dos lugares en los que tiene lugar el ritual de sanación de la bruja *Protektorama*?” Sí, entre la escultura realizada en metal “*Weltheilungswald*” (2011) (“El bosque de sanación del mundo”) y el textil “*Weltheilungswiese*” (2012) (“La pradera de sanación del mundo”).

Ambas están pensadas para facilitar el mismo cometido durante la performance de *Protektorama*, tienen una función social igualmente definida y sin embargo funcionan de forma distinta. En el “*Weltheilungswald*” se crea una especie de “comunidad forzada” de carácter escultural y en la “*Weltheilungswiese*” (textil) se crea una comunidad más floral, menos “forzada”. La escultura en metal es más impositiva y la obra textil es más atmosférica. Al ser iluminadas las distintas telas que la componen lucen y tiemblan en sus colores como una especie de prado en las que los fragmentos cuentan historias distintas. El “bosque” es un arbolado metálico oscuro en el que el espectador es inmovilizado, es rígido, más arquitectónico. La “*Weltheilungswiese*” es más suave.

También cambia la narración de la performance. En el “bosque” la narración es más densa y la comunidad más pequeña, es más consecuente, más estricta, el público sabe enseguida lo que tiene que hacer. Funciona de forma más automática, es como un aparato de entrenamiento deportivo que gracias a su ergonomía te indica la forma de usarlo. En la “pradera” se pueden concentrar un mayor número de personas de manera más flexible, deja más juego.



Fig. cJPR-11

Fig. cJPR-11. “*Weltheilungswald*”, instalación en *General Public*, Berlín, 2011. Fotografía de JPR

Fig. cJPR-12. “*Weltheilungswiese*”, instalación en el Goethe Institute - Ludlow 38, Nueva York, 2014. Fotografía de Mark Tatti

Fig. cJPR-13. “*Protektorama - Light Ommitting*”, *Processiorama*, instalación en Times Square, Nueva York, 2014. Fotografía de Melanie Bonajo

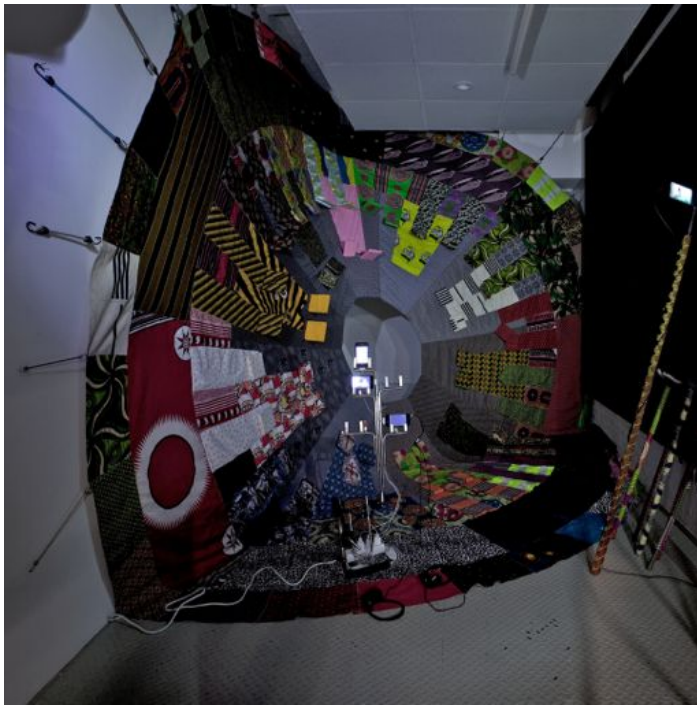


Fig. cJPR-12



Fig. cJPR-13

Fig. cJPR-11

La imagen muestra el “Weltheilungswald” instalado en *General Public*. La escultura realizada en 2011 es el lugar original en el que *Protektorama* hace sus rituales de curación del mundo. En la imagen siguiente queda descrita la performance-ritual, la especificidad de la escultura la encontramos también en la página web de Johannes Paul Raether:

“Es un lugar de culto anti-capitalista oscuro que se asemeja a unas gradas o, posiblemente, a una máquina de ejercicios. También funciona como estudio de filmación para teléfonos inteligentes”.

“It is a dark anti-capitalistic cult spot that resembles an arena or possibly an exercise machine. It also functions as a smartphone-film-studio”.

Raether, JohannesPaul. “ProtektoramaWorldHealingWitch”. <<http://www.johannespaulraether.net/>> última consulta 04.01.2015.

Fig. cJPR-12

“Mi “Weltheilungswiese” (2012) es una especie de *Banner* tipo Discoteca Flaming Star pero para el suelo”. Johannes Paul Raether se refiere a un trabajo textil sobre el que tiene lugar la performance-ritual de sanación de la bruja “Protektorama. World Healing Witch”.”

Fig. cJPR-13

La imagen muestra a la bruja *Protektorama* sobre la estructura textil “Weltheilungswiese” (la traducción sería algo como “La pradera de sanación del mundo”) en Times Square (Nueva York, 2014). Una performance realizada por Johannes Paul Raether dentro del contexto de su exposición en el Instituto Alemán Ludlow 38. En la performance sobre este textil, la bruja *Protektorama* aparece y convoca al público a participar en un ritual para “curar el mundo”. La descripción del rito “anti-capitalista” la encontramos en la página web de Johannes Raether:

“La bruja declara a Marx como hechicero, un huevo *Kinder* sorpresa se transforma en una muñeca vudú, mientras que la cineasta Maya Deren es testigo de un recorrido por la historia de los mercados, el dinero y la forma-valor. Los principios abstractos de las relaciones capitalistas de producción se han introducido en los productos muertos como espíritus japoneses –en todas las cosas y seres circundan el globo en corrientes de mega-mercancías, mientras que la bruja-sanadora del mundo ataca este imperio fantasmal e irracional con su contra-hechizo más bien anti-punto álgido e ineficaz”.

“The witch declares Marx a sorcerer, a Kinder surprise egg transforms into a Voodoo doll, while the film maker Maya Deren is witness to a journey through the history of markets, money and the value-form. The abstract principles of the capitalist relations of production have slipped into the dead products like Japanese spirits - into all things and beings. They circle the globe in mega-commodity streams while the world-healing witch attacks this ghostly and irrational empire with her rather anti-climatic and ineffective counter-spell”.

Raether, Johannes Paul. “Protektorama World Healing Witch”. <<http://www.johannespaulraether.net/>> última consulta 04.01.2015.

“Ambos buscamos no lugares”. Johannes Raether cuenta cómo los “Dawn Banners” y su vínculo o cercanía espacial a un vídeo que muestra un terreno post-industrial, baldío y desolado, hace emerger en su memoria una zona del puerto de la ciudad de Hamburgo que le fascina y un momento concreto en una de sus visitas a este.

“Yendo en barco hacia el “Hafen City” vi el edificio de la Filarmónica del Elbe. Es una vista bien fea, pero con el sol y con el movimiento del barco, esta fachada asquerosa brilla. Desde un ángulo concreto hace que parezca que brillen 30000 LEDS, el sol se refleja en los ángulos modulares de la fachada, el reflejo se multiplica.

Es algo especial que algo tan feo pueda producir un momento tan bello – “eso es algo que compartimos en nuestra práctica y nuestra búsqueda”.



Fig. cJPR-14

Fig. cJPR-14- “Elbphilharmonie”, Hamburgo, 2014. Fotografía de BenjaminBe (2014). <<https://www.flickr.com/photos/63182497@N03/15398238766>> última consulta 10 Enero 2015.

Fig. cJPR-15- “Elbphilharmonie”, Hamburgo, 2011. Fotografía de Guido MDT (2011). <<http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/25071871>> última consulta 10 Enero 2015.

Fig. cJPR-16. “Hafen City Algenpark”, Hamburgo, 2014. Fotografía de JPR

Fig. cJPR-17: “Dawn Banners”, instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen



Fig. cJPR-15



Fig. cJPR-16

Fig. cJPR-17



Fig. cJPR-14 y Fig. cJPR-15

La Filarmónica del Elbe es un proyecto arquitectónico de la ciudad de Hamburgo que ha de alojar la casa de conciertos de la ciudad y ha sido proyectado por los arquitectos Herzog & de Meuron. Localizado en el nuevo barrio “Hafen City”, el edificio se encuentra desde el año 2007 en obras. A pesar de que el cálculo inicial preveía abrir sus puertas en 2010 finalmente lo hará en 2017. No es éste el único motivo que ha convertido este proyecto en un escándalo, también el hecho de superar con creces el presupuesto inicial que finalmente tendrán que asumir los ciudadanos de Hamburgo con sus impuestos.

Parafraseando a Johannes Raether: En realidad representa la fealdad de la ciudad neoliberal y su cara cultural y también la violencia financiera que la ciudad burguesa impone a la cultura. En círculos de producción cultural críticos es algo a lo que uno apenas se puede referir, es algo malo, malo y feo, ¡feísimo!

Fig. cJPR-16

La imagen muestra lo que Johannes llama el “Algenpark” (“El parque de las algas”), un lugar en el nuevo barrio portuario de la ciudad de Hamburgo. El lugar contrasta con un entorno hiperdiseñado del “Hafen City” (desde 2001 un ambicioso plan urbanístico de viviendas y oficinas para la antigua zona portuaria de la ciudad).

El “Algenpark” siempre ha fascinado a Johannes Paul Raether, es un lugar que usa como inspiración, lugar de investigación y realización de talleres con estudiantes de la Escuela superior de arte de Hamburgo. Es un espacio de aguas estancadas, algas y hormigón.

Fig. cJPR-17

La imagen muestra un fotograma de la instalación de vídeo de 3 canales, “Sticky Stage” (2014). Esta obra se muestra siempre en relación a los “Dawn Banners”, bien proyectados sobre la pared al lado de estos bien extendiendo y colgando la tela de estos de forma que la proyección se vea sobre la tela.

El vídeo fue rodado en el terreno militar del “Antiguo parque de ingenieros” del distrito de Villaverde (Madrid), 27 hectáreas baldías desde que los militares lo dejaran hace 30 años. El trabajo muestra el desconcierto y la dificultad de orientación en medio de un paisaje distópico en el que sólo una niña pre-lingual sirve de orientación a la cámara. La niña, a modo de maga, se mueve sin dirección fija en torno a diversas señales que contienen indicaciones de carácter poético.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 155, Mona Kuschel p. 257 y Rike Frank p. 332)

Fig. cJPR-18

Sí, algo feo puede ser bello. “Pensemos además en nuestro fetiche común por todo aquello barato que brilla”. Las lentejuelas como forma generalizada de glamour. Lo *glamouroso* como algo no inscrito en algo bello sino en algo barato, desgastado... Hay algo análogo en la elección de materiales baratos pero que brillan o en telas como esa de “media de abuela”*, la consistencia de lentejuelas decadentes de una diva en horas bajas.

Tiene que ver con las ganas de brillar con luz propia, como la canción de Rihanna “Diamonds” con su “shine bright like a diamond (...) we are beautiful like diamonds in the sky” (“brilla con la intensidad de un diamante (...) somos bellos como diamantes en el cielo”).

*Johannes se refiere al material del Golden Banner, usado por DFS en distintos *Banners* – ver conversación con Mona Kuschel p. 257.

Fig. cJPR-18. “Bioluminescent microbial art”, s.a. Fotografía de Hunter Cole/
Microbialart.com/Science Photo Library

Fig. cJPR-19. Detalle de
“Treppenbanner”, instalación en
Heusteigtheater, Stuttgart, 2012.
Fotografía de DFS

Fig. cJPR-20.: “Diamonds” de Rihanna,
<[http://en.wikipedia.org/wiki/
File:Diamonds-Rihanna.png](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Diamonds-Rihanna.png)> última
consulta 10 Enero 2015.





Fig. cJPR-19

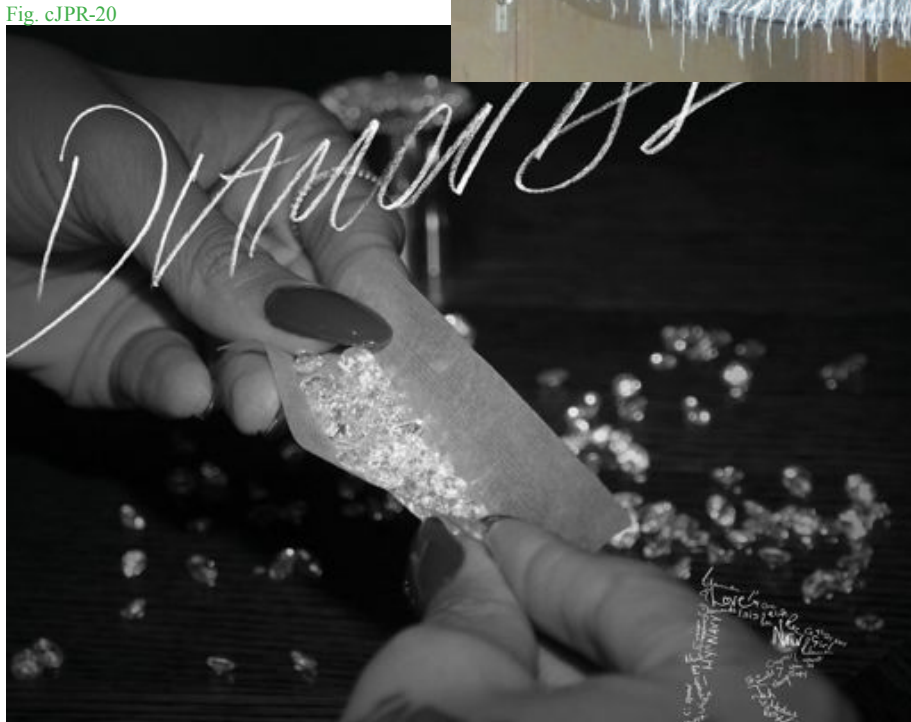


Fig. cJPR-20

Fig. cJPR-18

“Bioluminescent microbial art”

Esta imagen es parte de un amplio archivo de Raether sobre bioluminiscencia. De manera informal, Raether ha recopilado imágenes y datos (principalmente de internet) sobre este fenómeno bioquímico que hace lucir con luz propia a ciertos organismos y animales. De especial interés para el artista son aquellos microorganismos –aquí uno en la imagen– que en su representación fotográfica tienen cierto carácter psicodélico. Si bien el artista todavía no ha aplicado explícitamente este fenómeno en sus figuras, la idea sirve de inspiración e investigación para la presencia y construcción de éstas.

Fig. cJPR-19

Detalle de “Treppenbanner”

Ibíd. Fig. cWM-13 Detalle de “Treppenbanner” 2012.

Esta imagen muestra un detalle del “Treppenbanner” en la que se ve claramente que se compone de una mezcla de tejidos: uno de algodón tipo arpillera comprado al metro y otro realizado para este *Banner* con hilo de bambú tejido con hilo reflector (también se aplicó hilo reflector en partes de la arpillera). En la imagen no se aprecia pero la tela tiene también incrustaciones de zirconita. El brillo y reflejo de estos elementos se perciben sutilmente gracias al movimiento de subida y bajada del espectador por la escalera en la que se instala. La fotografía muestra el brillo del hilo reflector en toda su intensidad gracias al flash de la cámara.

Este *Banner* fue tejido en colaboración con la diseñadora textil Elyse Allen (Nueva York) y producido por el proyecto de excelencia de “La ideación de ordenes normativos” de la universidad Goethe de Frankfurt am Main. Vivimos y trabajamos durante el período de concepción de este *Banner* en el estudio del Kunstverein de Frankfurt, en cuya escalera se encuentra la pintura “Treppenhaus 2”, de Blinky Palermo, realizada por el artista para la Experimenta 4 en 1971. Esta obra sirvió en gran parte de apoyo e inspiración para “Treppenbanner”.

“Aquí tenemos un *Banner* para el zigzag del hueco de una escalera, 12 metros por 7 metros de textil para apoyarnos y acompañarnos en el ascender, descender y permanecer entre distintos niveles al*

Fig. cJPR-20

La fotografía es parte de la campaña de presentación de la canción “Diamonds” (2012) de la cantante Rihanna, publicada por la compañía discográfica para la que trabaja— no se encuentran datos de los autores de la imagen. La canción es el motivo melódico y el texto principal en el cuarto capítulo de la performance de Discoteca Flaming Star, “Sticky Stage” (2014).

Ibíd. Fig. cWM-15 Esta performance se extiende entre 14 y 16 horas, incluyendo como parte integrante de la performance el acto de dormir. La performance se realiza en el entorno de la instalación del mismo nombre compuesta por dos “Dawn Banners” y un vídeo tricanal. “Sticky Stage” está dividido en 4 capítulos, en la transición del segundo al tercer capítulo o del primero al segundo (según desarrollo): la constelación de colgado de los *Banners* se cambia a “modo de noche” extendiendo los *Banners* a la superficie de proyección consiguiendo así que la imagen proyectada siga presente en el espacio pero en un grado de luminosidad mucho más bajo. La constelación se vuelve a cambiar con el despertar, iniciando el último capítulo de la performance.

* (con. Fig. cJPR-19)

lado de la marea de una pintura. Con su ayuda permaneceremos en un lugar de transición”.

(Texto escrito por CGB para una publicación de la Facultad de Bellas Artes de Zurich – todavía no publicado a fecha de este estudio).

(Ver también conversación con Wolfgang Mayer p. 147, Mona Kuschel p. 256 y Rike Frank p. 328)

Los *Banners* también tienen algo de arquitecturas temporales, la materialidad de una tienda de campaña y la posibilidad de construir... El pragmatismo de un sistema de construcción temporal. Johannes lo vincula a su investigación sobre tiendas de campañas abandonadas tras festivales y su intensa documentación de “hogares temporales veraniegos” en la isla de Gavdos (Grecia)



Fig. cJPR-21. “Waste left behind by festival goers at Glastonbury Festival”, Glastonbury, 2013. Fotografía de redorbital, <<http://www.demotix.com/node/2215126>> última consulta 10.01.2015.

Fig. cJPR-21

Fig. cJPR-22. “Tienda de campaña en festival”. Fotografía de festivalsforall, <<http://s923.photobucket.com/user/festivalsforall/media/tent.jpg.html>> última consulta 10 Enero 2015.



Fig. cJPR-22

Fig. cJPR-23. X-Banner (para “Eigentlich 12 Mal Alissa” - the Film), instalación con vídeo proyección en estudio de los artistas, Berlín, 2013, Fotografía de DFS

Fig. cJPR-24. “hogar veraniego, temporal en la isla de Gavdos (Grecia)”, Gavdos, 2014. Fotografía de JPR



Fig. cJPR-23

Fig. cJPR-24





Fig. cJPR-21 y Fig. cJPR-22

“Waste left behind by festival goers at Glastonbury Festival”, Glastonbury, 2013 y “Tienda de campaña en festival”.

Los festivales musicales veraniegos convocan a miles de personas que durante dos o tres días habitan una especie de ciudad de tiendas de campaña. Gran parte de los asistentes dejan atrás sus tiendas una vez finalizado el evento. El paisaje resultante tiene un carácter apocalíptico. Johannes Paul

Raether cuenta con un archivo de este tipo de imágenes recopilado principalmente en internet y con algunas fotografías tomadas por él mismo. Le fascinan sus materiales, construcciones y de-construcciones. El material y la reflexión en torno a él juegan un papel importante en la articulación de sus figuras y sus entornos.

Fig. cJPR-23

El “X Banner” (2013), como su propio nombre indica, es un textil en forma de “X”: un “asta” de este textil es cruzado o atravesado por otro. Para poder instalarlo en toda su versatilidad (constelaciones horizontales y verticales) el “X Banner” cuenta con cintas que se anudan a puntos de soporte. “X Banner” está formado por dos *Banners* y fue realizado para mostrar la instalación de dos canales de vídeo del film de DFS “Eigentlich 12 Mal Alissa” (2013). El *Banner* ayuda a crear un espacio de carácter escultural para el vídeo gracias a la presencia clara de la pantalla de retroproyección “cortada” por otro elemento compuesto de paneles plateados y beis. La corporeidad de la imagen proyectada es acentuada por el reflejo de la misma en el panel plateado.

(ver también conversación con Mona Kuschel p. 269)

Fig. cJPR-24

Johannes Paul Raether ha pasado parte de los veranos de 2013 y 2014 en la isla de Gavdos (Grecia), donde ha documentado gran parte de las estructuras temporales que sirven de hogar a los habitantes veraniegos de la isla más meridional de Europa. La isla -que cuenta con 50 habitantes permanentes- tiene tan solo una mínima infraestructura, lo que la ha convertido en un lugar de experimentación de formas de vida alternativa. La imagen muestra uno de estos hogares móviles.

Fig. cJPR-25

Esta dimensión de arquitectura temporal, pragmática y la materialidad tipo tienda de campaña hace pensar en las diferencias de nuestras prácticas respecto al uso de textiles y elementos de construcción temporal. Los *Banner* no quieren constituir un espacio principalmente funcional, sino más bien un lugar, una superficie. Johannes insiste: “Mis formas vienen de la función social, una función directa entre el cuerpo y la performance”. Entonces, ¿podríamos decir que los *Banners* son más bien lugares y tu uso de elementos textiles son lugares y *atrezzo* a la vez? “Sí”.

Fig. cJPR-25. “Protektorama Smartfon Sangome”, Johannesburgo, 2012. Fotografía de Goethe Institut

Fig. cJPR-26. “Rubbing against Architecture” con Nils Norman, Emma Hedditch, Stefan Dillelmuth y estudiantes de la Academia de Artes de Múnich y Copenhague, en Halle für Kunst Süd, Bad Tölz, 2013. Fotografía de JPR

Fig. cJPR-27. “Rubbing against Architecture” con Nils Norman, Emma Hedditch, Stefan Dillelmuth y estudiantes de la Academia de Artes de Múnich y Copenhague, en Halle für Kunst Süd, Bad Tölz, 2013. Fotografía de JPR

Fig. cJPR-28. “Tienda de boda”, Delhi, 2013. Fotografía de JPR

Fig. cJPR-29. “Golden Banner 3”, instalación para la grabación de “Mano Tanzfilm”, en estudio de los artistas, Berlín, 2011. Fotografía de DFS

Fig. cJPR-30. “Golden Banner 3”, instalación durante la performance “La mano gigante. A musical”, *Basso Studio*, Berlín, 2011. Fotografía de JPR



Fig. cJPR-26

Fig. cJPR-27



Fig. cJPR-29



Fig. cJPR-30



Fig. cJPR-28

Fig. cJPR-25

“Protektorama Smartfon Sangome”, Johannesburgo, 2012.

La imagen muestra a la bruja *Protektorama* sobre la estructura textil “Weltheilungswiese” (“La pradera de sanación del mundo”). Ibíd. Fig. cJPR-13 En la performance, sobre este textil, la bruja *Protektorama* aparece y convoca al público a participar en un ritual para “curar el mundo”. La descripción del rito “anti-capitalista” que encontramos en la página web de Johannes Raether:

“La bruja declara a Marx como hechicero, un huevo Kinder sorpresa se transforma en una muñeca vudú, mientras que la cineasta Maya Deren es testigo de un recorrido por la historia de los mercados, el dinero y la forma-valor. Los principios abstractos de las relaciones capitalistas de producción se han introducido en los productos muertos como espíritus japoneses - en todas las cosas y seres circundan el globo en corrientes de mega-mercancías, mientras que la bruja-sanadora del mundo ataca este imperio fantasmal e irracional con su contra-hechizo más bien anti-punto álgido e ineficaz”.

“The witch declares Marx a sorcerer, a Kinder surprise egg transforms into a Voodoo doll, while the film maker Maya Deren is witness to a journey through the history of markets, money and the value-form. The abstract principles of the capitalist relations of production have slipped into the dead products like Japanese spirits - into all things and beings. They circle the globe in mega-commodity streams while the world-healing witch attacks this ghostly and irrational empire with her rather anti-climatic and ineffective counter-spell”.

Raether, Johannes Paul. “Protektorama World Healing Witch”. <[http:// www.johannespaulraether.net/](http://www.johannespaulraether.net/)> última consulta 04.01.2015.

Fig. cJPR-26 y Fig. cJPR-27

“Rubbing against Architecture” en Halle für Kunst Süd, Bad Tölz, 2013.

Las imágenes muestran la Weltheilungswiese de *Protektorama* cubriendo una estructura temporal realizada con estudiantes de la Academia de Bellas artes de Munich - de la clase de Stefan Dilleuth -, como parte de unos talleres en unas naves industriales.

Fig. cJPR-28

En el año 2013 Johannes Paul Raether realiza un viaje de investigación por la India.

A lo largo de su recorrido toma numerosas fotografías de estructuras arquitectónicas temporales como la recogida en esta imagen. Complejas arquitecturas de madera y textil, realizadas para acoger a los miles de asistentes de los festivales religiosos.

Fig. cJPR-29

En la imagen vemos el “Golden Banner 3” instalado en el verano del 2011 en el patio del estudio de Discoteca Flaming Star listo para la grabación del vídeo que constituye una de las piezas de la compleja instalación “La mano gigante. A musical” (2012). El *Banner* fue realizado en colaboración con Johannes Paul Raether como elemento de la performance del mismo nombre, realizada en un monumento (del exilio republicano español) en un parque céntrico de Ciudad de México. Discoteca Flaming Star decidió evocar y traducir parte de esta experiencia a través de un vídeo que muestra a unos bailarines inmersos en el espacio producido por el *Banner* y por las gotas de lluvia que gotean a través de éste.

(Ver conversación con JPR p. 229)

Fig. cJPR-30

Un instante de la performance “La mano gigante. A musical” en *Basso*, Berlín (2011): el espacio performativo en que público y performers se mezclan en las distintas fases de la performance ayudados por la instalación del “Golden Banner 3”. Con unos 40 minutos de duración y dividido en 3 secciones, Discoteca Flaming Star realiza un viaje desde 1933 a la actualidad reflexionando sobre el monumento –en forma de mano gigante– hecho por republicanos españoles en el exilio en el año 1973 en Ciudad de México. Para construir la performance nos ayudamos de la figura y mano de King Kong –en sus 3 películas– y de tres canciones que se corresponden con cada una de las películas de King Kong. Parte del público de la performance es involucrado en ésta a través de la lectura de un guión de comentarios a las canciones (la imagen muestra este instante en que dos miembros del público leen los comentarios).

(Ver conversación con Rike Frank p. 341)

Hacer un *Banner* juntos es una condensación estética de una colaboración. Una práctica que mezcla el día a día de nuestra dedicación política a lugares autogestionados y que sin embargo es distinta a esta.

Hicimos el “Golden Banner 3” juntos, para la performance “La mano gigante. A musical” en México. Este *Banner* comparte una genealogía textil con el “ser rojo” que surgió de esto.

“Una forma de incubación para mis figuras *Schwarmwesen* (seres-enjambre)”.



Fig. cJPR-31

Fig. cJPR-31. “Autorretrato”, en *Basso Broadway*, Nueva York, 2008. Fotografía de JPR

Fig. cJPR-32. “Diablillo rojo”, Petionville, Haiti, 2013. Fotografía de Associated Press, “Augenblick: Rothaut”, Spiegel Online - Reise, 2013, <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/a-881045.html>

Fig. cJPR-33. “Golden Banner 3”, instalación durante el performance “La mano gigante. A musical”, *Basso Studio*, Berlín, 2011. Fotografía de JPR

Fig. cJPR-34. “Golden Banner 3”, instalación durante el performance “La mano gigante. A musical”, *Basso Studio*, Berlín, 2011. Fotografía de DFS

Fig. cJPR-35. “Schwarmwesen Exo Sceleton”, instalación en Ludlow38, Nueva York, 2014. Fotografía de JPR



Fig. cJPR-32



Fig. cJPR-33



Fig. cJPR-34

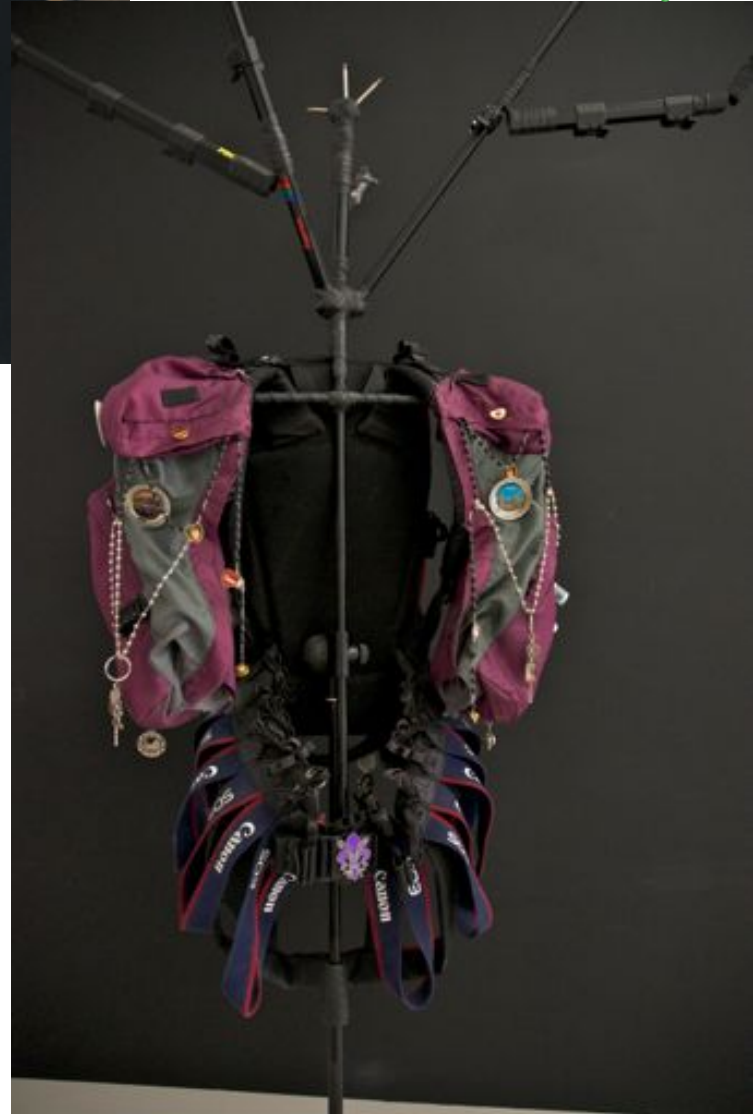


Fig. cJPR-35

* (cont. Fig. cJPR-31)

“La idea detrás de *Basso Broadway* es pasar algún tiempo con el colectivo *Basso* en Nueva York y compartir tiempo e ideas con la gente en este contexto diferente. La sede del estudio en Broadway es un marco perfecto para que el equipo de *Basso* construya un espacio propio durante una semana en el que, y a través del que, se puede comunicar, crear y celebrar”.

“The idea behind *basso broadway* is to spend some time with the *basso* crew in new york city and share time and ideas with people in this different context. The headquarters studio at downtown broadway is a perfect frame for the *basso* team to construct a space of their own for a week, in and through which they can communicate, create and celebrate”.

“what why where *basso broadway*?” <<http://www.basso-berlin.de/broadway/index.php?action=what>> última consulta 04.01.2015.

Fig. cJPR-31

“Autorretrato”.

JPR maquillado para una de las actividades del colectivo *Basso* Berlín en Nueva York bajo el nombre de *Basso Broadway*, en 2008.

Maquillarse es uno de los elementos esenciales no sólo en las performances del artista sino como factor determinante en su encuentro paulatino con la performance (ver introducción a esta conversación p. 199)

Como ya apuntábamos, entre 2005 y 2011 Johannes se vuelca en el colectivo *Basso*, en cuyo espacio (Berlín, Kreuzberg) y cuya publicación se mezclan impulsos de distintas formas de producción cultural *queer* de la ciudad con un intenso y polifacético mundo festivo. Sobre este capítulo de la vida de *Basso* –que duró una semana–, en la página del colectivo:*

Fig. cJPR-32

Johannes se refiere a esta imagen como la del “diablillo rojo” recopilada en su fondo de imágenes sobre maquillaje y figuras de inspiración para sus propias figuras. En la versión web de la revista en la que apareció encontramos:

“El adiestrador de serpientes Saintilus Resilus, con el rostro pintado de rojo, habla con sus asistentes mientras se prepara para actuar durante la pretemporada del Carnaval en Petionville, Haití. Resilus se ve a sí mismo como una especie de artista de performance, presumiendo con serpientes y otros animales que los haitianos no ven todos los días, ganando propinas de audiencias improvisadas”.

“In this Jan. 27, 2013 photo, snake handler Saintilus Resilus, with his face painted red, talks to his assistants as they get ready to perform during pre-Lenten Carnival season in Petionville, Haiti. Resilus sees himself as something of a performance artist, showing off with snakes and other animals that Haitians don't see every day, earning tips from impromptu audiences.” Chery, Dieu Nalio (2013). “Augenblick: Rothaut”, en Spiegel Online - Reise. <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/a-881045.html>> última consulta 04.01.2015.

Fig. cJPR-33, cJPR-34

Para la performance con Discoteca Flaming Star “La mano gigante. A musical” 2011, Johannes Raether realizó esta especie de escultura-vestuario que viste durante esta performance. Originalmente la performance es concebida y realizada en un monumento del exilio republicano español en un parque céntrico de Ciudad de México.

Ibíd. Fig. cJPR-30 Un instante de la performance “La mano gigante. A musical” en *Basso*, Berlín (2011), el espacio performativo en que público y performers se mezclan en las distintas fases de esta performance ayudados por la instalación del “Golden Banner 3”. Con unos 40 minutos de duración y dividido en 3 secciones, Discoteca Flaming Star realiza un viaje desde 1933 a la actualidad reflexionando sobre el monumento en Ciudad de México - en forma de mano gigante - hecho por republicanos españoles en el exilio en el año 1973. Nos ayudamos de la figura y mano de King Kong - en sus 3 filmaciones - y de tres canciones que corresponde cada una a las distintas filmaciones de King Kong. Parte del público de la performance es involucrado en éste con la lectura de un guión de comentarios a las canciones (la imagen muestra este instante en que dos miembros del público leen comentarios).

..(Ver conversación con JPR p. 225 y Rike Frank p. 341).....

Fig. cJPR-35

“Schwarmwesen Exo Skeleton”, instalación en Ludlow38, Nueva 34 York, 2014.

En la imagen vemos la indumentaria de uno de los *Schwarm Wesen* (“seres enjambre”), una de las figuras de Johannes Paul Raether que hasta ahora cuenta sólo con pequeñas apariciones de este ser en fase de gestación.

Ibíd. p. 198 La obra reciente de Johannes, concretamente desde el 2010, se caracteriza por la creación de “figuras” de compleja articulación discursiva con las que realiza performances y constelaciones performativas. Hasta la fecha existen diversas figuras, si bien tres de ellas cuentan con más apariciones: la bruja *Protektorama*, la reina *Transformella* y una/s figura/s todavía en fase de gestación que ya cuentan con algunas apariciones públicas: el *Schwarmwesen*. Las performances que crecen con estas figuras son una mezcla entre seminario, taller, clase y ritual absurdo en los que el público participa de manera casi casual. Alrededor de estas figuras se congrega el público para rescatar o sanar el mundo (con *Protektorama*) o proponer una forma futura *social-queer* para el creciente mercado de técnicas de reproducción asistida (con *Transformella*).

Es impresionante observar la dificultad para manejar ese textil, esa pancarta; la lucha en torno a una pancarta, un *Banner*. Al fin y al cabo no es una superficie textil tan grande y, sin embargo, es algo muy difícil de dominar. Incluye toda esa temporalidad, todo el acuerdo, todo el desacuerdo, el estar delante y detrás de la pancarta.

La dinámica de la destrucción.

Es una destrucción incapaz, no es tan fácil como uno pensaría. Es algo entre una lucha heroica y torpe. “Fíjate además en todas esas manos en torno a esa tela barata”.



Fig. cJPR-36



Fig. cJPR-37



Fig. cJPR-38

Fig. cJPR-36, Fig. cJPR-37, Fig. cJPR-38,
Fig. cJPR-39, Fig. cJPR-40 y Fig. cJPR-
41. Pancarta en manifestacion, Berlín,
2011. Fotografía de JPR

Fig. cJPR-42. “Golden Banner 1”,
fotograma de “El valor del gallo negro”,
Chile, 2010, de DFS

Fig. cJPR-43. “Golden Banner 1”,
fotograma de “El valor del gallo negro”,
Chile, 2010, de DFS



Fig. cJPR-39



Fig. cJPR-40

Fig. cJPR-41

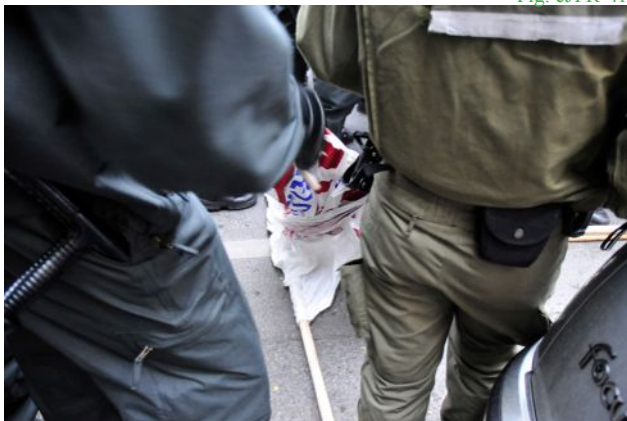


Fig. cJPR-42



Fig. cJPR-43



Fig. cJPR-36, Fig. cJPR-37 y Fig. cJPR-38

Estas fotografías fueron tomadas por Johannes Paul Raether durante una de las manifestaciones en el contexto de la crisis económica en el año 2011 en Berlín.

Fig. cJPR-39, Fig. cJPR-40 y Fig. cJPR-41

Ver página anterior para leer la información sobre esta imagen.

Fig. cJPR-42 y Fig. cJPR-43

“Golden Banner 1”

Ibíd. Fig. cWM-35 y cWM-36 El “Golden Banner 1” fue creado para apoyarnos durante la performance-taller-filmación “El valor del gallo negro” realizado en la “Bolsa de Valparaíso” (2010) gracias al apoyo de SEACEX. “El valor del gallo negro” es un híbrido de formatos: taller, performance, producción de vídeo; realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo – desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir de parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces.

Ibíd. Fig. cWM-28 El “Golden Banner 1” aglutinaba y traducía gran parte de los emblemas contenidos en los *Banners* que estaban desplegados en el espacio mientras éste colgaba amontonado en la barandilla del parquet. Al día siguiente de la performance el grupo se reunió para instalar el “Golden Banner” en un espacio público de Valparaíso.

Antes de salir a las calles de Valparaíso los estudiantes de arquitectura pensaron en unas cuantas localizaciones para colgar el *Banner*. Convencidos de que se trataba de una tarea rápida y fácil salimos en dirección a los puntos sugeridos con un par de herramientas básicas y algunas bridas. Lo que aparentemente parecía empresa fácil se convirtió en una acción de muchas horas yendo de un punto sugerido a otro y en los que sólo podíamos confirmar la imposibilidad de realizar nuestro deseo. Finalmente, al llegar al “Cerro Cárcel”, a pocos metros del muro del antiguo centro penitenciario de la ciudad, encontramos una valla que por sus características y localización hacía posible el despliegue y fijado del “Golden Banner 1”. El vídeo “El Valor del Gallo Negro” registra el momento del colgado, luchando torpemente contra el viento, en una fuerte pendiente. Es difícil no sólo llegar al consenso de lo que estará escrito en un *Banner*, sino también el hacerlo público...

El fuerte terremoto que sacudió Chile unos días más tarde hizo desaparecer la valla y el “Golden Banner 1”. Esta acción y escena del vídeo es un homenaje a las acciones del grupo de arquitectura de Grupo Cultural Amereida de Valparaíso.*

*con.(Fig. cJPR-42 y Fig. cJPR-43)

cuyo trabajo a finales de los cincuenta y década de los sesenta contribuyó a una nueva forma de entender la arquitectura y su enseñanza así como la experimentación estética y poética.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 183)

II.3.3. MONA KUSCHEL

- Conversaciones con Mona Kuschel: 11.10.2014 y 08.11.2014
- (Mona no quiere que grabe la conversación. Además cree que va contra la metodología y la forma de escritura que me he propuesto).
- Mona enfatiza su aproximación a los trabajos textiles como técnica textil. Desde esta perspectiva y experiencia se ha aproximado al archivo enviado poniéndolo en conversación con su propio archivo.
- Mona señala que NUNCA ha visto una performance de Discoteca Flaming Star, la aproximación al trabajo es, por tanto, de la obra textil y el trabajo en la realización de los textiles, los espacios que éstos generan y la documentación fotográfica que conoce.
- Mona Kuschel es responsable de la realización técnica de “X Banner” (2013) y “Dawn Banners” (2014)
- Las imágenes aportadas por Mona Kuschel (MK) de sus archivos aparecen indicadas en color [cian](#).

NOTAS SOBRE EL DISCURRIR DE LA CONVERSACIÓN

Las conversaciones con Mona Kuschel tuvieron lugar en otoño de 2014 en el estudio de su domicilio berlinés. Kuschel se mostró en todo momento muy abierta a este método de la conversación por imágenes. Como preparación a la conversación, Mona demandó conocer las principales cuestiones y objetivos de la investigación.

En este encuentro de preparación miramos tablillas de Aby Warburg, desconocidas para Kuschel, y la documentación accesible en la web de la exposición “Things we don’t understand” comisariada en el año 2000 por Ruth Noack y Roger M. Buergel para la Fundación Generali en Viena (ver p. 31).

Asegurando haber entendido que no se trata de encontrar asociaciones meramente iconográficas o analogías superficiales sino de hacer emerger momentos comunes en nuestras prácticas gracias a las imágenes, Mona “se retira” por una semana y mira el fondo de imágenes en torno a los *Banners* aportado por DFS. Con una llamada telefónica me informa que está lista, “mejor que nos encontremos en el estudio de su domicilio”, quizá la corriente de la conversación “nos lleve a lugares en los que necesitemos otras imágenes de su archivo”.

La calma de su voz y el movimiento de sus manos marcan el ritmo de una conversación que no quiere que sea grabada. Cree que el registro en audio o video de la conversación va en contra del ejercicio de memoria que cree esencial para que el método funcione en toda sus

fases: preparación, conversación en base a la mezcla de archivos y la mediación o redacción de ésta con textos e imágenes.

Ha mirado varias veces el archivo de DFS, después el suyo y viceversa. Los ha dejado “reposar” un día, varios días y vuelto a mirar para finalmente hacer una selección de su archivo que aportar al diálogo.

El concepto de archivo que Mona trae a la conversación es el de los propios fondos de imágenes en torno a sus propias producciones y las realizaciones técnicas para otras artistas. Principalmente son fotografías que documentan el trabajo en torno a estas pero no tanto de las obras finalizadas; no nos sorprende, por tanto, dos momentos en los que tiene que echar manos de un libro... Libros llenos de marcas y notas, imágenes que acompañan sus procesos de trabajo a modo de interlocutores o de lugar para la disputa o para la verificación.

En cuanto a formatos, yo he traído el archivo en formato digital e impreso en papel para tener diversas opciones de convergencia de las imágenes. Terminamos finalmente moviendo las fotografías impresas entre las pantallas de los dispositivos digitales de Mona. Y sólo en pocas ocasiones el encuentro de imágenes nos lleva a otras que Mona no había previsto pero que parecían estar ahí, esperando al acecho... Como la postal de una de las salas de Palacio de Charlottenhof en Potsdam que cuelga en la pared de su estudio. Mona conoce muy bien los contenidos del archivo que ha traído y también su localización, lo que facilita seguir el curso y ritmo que las imágenes nos van dando.

La reflexión en sus formas de trabajo y sus especificidades con y para distintos artistas y arquitectos se perfila como una de las fuertes corrientes que guían el derivar por los archivos. La conversación transcurre con pocas palabras, moviendo imágenes y repitiendo pensamientos y memorias fragmentadas que afloran en las distintas fases de este encuentro de archivos.

Pasados quince días nos volvemos a reunir para volver a ver lo que ha surgido, someterlo a un examen de rigor y evitar que se nos cuelen meras asociaciones. Este encuentro confirma todas las “constelaciones” y algunas son enfatizadas bien por repeticiones de los mismos pensamientos o bien con el apoyo de una nueva imagen surgida en el reposo.

NOTAS SOBRE MONA KUSCHEL

Mona Kuschel es una artista y técnica textil berlinesa responsable de la realización técnica de numerosas obras textiles de distintas y distintos artistas de la ciudad. Su archivo personal y profesional en relación a obra textil se remonta a mediados de los años ochenta, reuniendo imágenes y experiencias tanto del teatro como de las artes visuales.

Durante la adolescencia Mona descubre el teatro como algo de gran poder transformador, le entusiasmaba... En el año 1982 inicia sus estudios para modista industrial como un primer paso para llegar a ser diseñadora de vestuario en producciones teatrales. La formación profesional de modista industrial está estructurada en base a dos principios claros y propios de la producción industrial en sí: la precisión y la velocidad. Perseverante en su objetivo y buscando un lugar en el que poder trabajar con textiles bajo otros criterios Mona consigue, en el año 1984, un puesto haciendo unas prácticas en el famoso teatro berlinés Schaubühne. Mona describe a la entonces jefa de vestuario, la famosa Moidele Bickel, como una creadora excelente que le asignó una de sus primeras tareas en el Schaubühne. Trabajar con ella implicaría una experiencia de carácter iniciático en su desarrollo profesional artístico.

La labor era ardua: tenía que coser dos capas de seda, la distancia entre costura y costura era de un centímetro aproximadamente. Una vez unidas ambas capas tenía que sacar hilos entre costura y costura de la capa superior, creando una especie de flecos unidos que daban un bello movimiento al traje.



Fig. cMK-1



Fig. cMK-2

Fig. cMK-1. Imagen tomada durante la conversación, Berlín, 2014.
Fotografía de DFS

Fig. cMK-2. Imagen tomada durante la conversación, Berlín, 2014.
Fotografía de DFS

La vivencia iniciática: Cortar y sustraer como acto creativo, la libertad de cortar. La sensación de cortar y deshilar una seda de altísimo coste. La imperfección. “Durante esta labor, aprendí que el arte no tiene que ver con “poder” o con “saber” sino con un problema que ha de ser formulado”. Como joven que se identificaba con el movimiento *punk* encontró gran placer al entrar en un espacio tan burgués como el del teatro Schaubühne, cortando, destruyendo.

Tras cinco años en diversos puestos de asistencia en vestuario teatral se inscribe, en el año 1989, en la Facultad de Bellas Artes del Berlín occidental (Hochschule der Künste) para realizar estudios de comunicación visual. No estaba contenta con las jerarquías patriarcales del teatro y quería estudiar. Durante este período de estudios se concentra en profundizar en sus conocimientos de fotografía, se aleja al máximo del teatro y está a la búsqueda de una narración en consonancia con su espíritu *punk*. Una narración con huecos, lagunas, en la que hacer confluir diversos relatos. En las artes visuales encontró un lugar para pensar con paradojas. Nunca volvió al teatro: “me siento más cómoda en las artes visuales. Performances, sí”.

Nunca ha perseguido una identidad artística con una obra única y coherente. Así, el trabajo como realizadora de la obra textil de otras y otros artistas lo ve como una contribución a una forma de pensar en arte, sin que esto la convierta en co-autora del trabajo. “Discoteca Flaming Star vive el fallo, el error, ahí es donde es importante que yo sea artista, comprendo que queráis incluir eso en el trabajo”. Además “mientras trabajo en vuestros *Banners* pienso SIEMPRE que le añadiréis texto, ese momento

punk de escribir con spray. Ese momento de hacer público un texto que crece lentamente, conteniendo mucho tiempo, como si fuera una especie de boceto, como un diario de trabajo no introspectivo”.

Volvamos a pensar en la relación textil-imagen (fotografía)-espacio-vestuario. Alejándose del teatro y sin embargo permaneciendo en conexión con el textil... “sí, tengo que admitir que buscaba los espacios de pérdida de información en la imagen fotográfica: demasiada luz, demasiada oscuridad o no enfocado en relación a las partes de la imagen claramente descritas, enfocadas. Esto me llevó a fotografiar muchas cortinas”, textiles que marcan transiciones espaciales de luz y protección. Las telas en los cuerpos como vestimenta o las telas articulando espacios: “me veo más en el espacio”. Sí, el anhelo de hacer algo más grande que uno mismo y no tener que contar con un gran espacio y complejos medios para la producción. En los textiles de grandes dimensiones se ve la vida, la cortina tiembla movida por una brisa suave, si caminas a su lado se mueve, si la fotografías te enfrentas a esos espacios de demasiada oscuridad, de demasiada claridad en los que el medio elegido no puede leer y describir toda la información, describiéndose en fragmentos a sí mismo. Ahí está el potencial poético.



Fig. cMK-3

CONVERSACIÓN POR IMÁGENES CON MK

Fig. cMK-4

En DFS mezclamos materiales sin temor, lo que nos lleva a ver la belleza de encuentros completamente inhabituales, raros.

Mona encuentra algo vinculado al concepto de “REPERTORIO”, en la forma en la que los materiales acompañan a DFS durante largo tiempo, sin miedo a conmutarlos, sin miedo a la repetición, aprovechando la experiencia que tenemos con ellos.



Fig. cMK-4. “Golden Banner 2”, instalación en “La Chancon”, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla, 2011. Fotografía de DFS

Fig. cMK-5. “Silver Banner”, instalación para la performance “Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #(4 Körper)”, Hebbel am Ufer - HAU 1, Berlín, 2011. Fotografía de Nina Hoffmann

Fig. cMK-6. “Dawn Banners”, instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2014. Fotografía de DFS

Fig. cMK-7. “Grey Banner” (rear screen), instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. cMK-8. “X-Banner” (for “Eigentlich 12 Mal Alissa” - the Film), instalación con vídeo proyección, en el estudio de los artistas, Berlín, 2013. Fotografía de DFS



Fig. cMK-5



Fig. cMK-6



Fig. cMK-7



Fig. cMK-8

Fig. cMK-4

Esta imagen muestra el “Golden Banner 2” instalado en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo como parte de la exposición “La Chancon” (2011). El material con el que está realizado este *Banner* es un material de bajo peso, con una caída de tela muy marcada y un material claramente barato, (Johannes Paul Raether se refiere en su conversación a este material como tela de “media de abuela” y le atribuye cierta cualidad repelente. (Ver p. 216). El material de este *Banner* aparece en la página opuesta en color “barro” en el “Dawn Banner” (Fig. cMK-6) y en un color más pálido y frío en la página opuesta como parte del “X Banner” (Fig. cMK-8).

(Ver conversación con MK p. 260 y Rike Frank p. 300)

Fig. cMK-5

“Silver Banner”

Ibíd. Fig. cWM-23 “Silver Banner”, instalación para la Performance “Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #(4 Körper)”, Hebbel am Ufer - HAU 1, Berlín, 2011.

Aquí vemos el “Silver Banner” (2010) instalado en el teatro berlinés HAU 1 como parte del programa “funeral charade of poses – ein abend mit freundinne & basso”, en septiembre del 2011, un noche programada por el mítico y carismático espacio berlinés autogestionado *Basso* (ver en conversación con JPR p xxx) como noche de despedida por cese del mismo. DFS contribuyó al programa con la realización de la performance “Eigentlich 12 Mal Alisa”, realizado en uno de los balcones del teatro. Para ello instaló el “Silver Banner” en el patio de butacas. Diversas presentaciones y performances tuvieron lugar en todo el espacio del teatro permaneciendo cerrados únicamente el escenario y el patio de butacas. Al final del programa, cuando participantes y público se encontraban todos juntos sobre el escenario tras el telón principal, este se abrió descubriendo el espacio vacío de un teatro sin espectadores, sólo se veía el “Silver Banner” de DFS. El textil sintético plateado de este *Banner* es un material extremadamente barato y de bajo peso. *

*con.(Fig. cMK-5)

En la página opuesta se puede ver cómo este material ha sido usado posteriormente en el “X Banner” (2013) y el “Dawn Banner” (2014).

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 167 y Rike Frank p. 349)

Fig. cMK-6

Aquí un detalle de “Dawn Banner” (2014) realizado con el mismo material –en otro color– que el “Golden Banner 2” (2010) y una tela plateada muy similar a la del “Silver Banner” (2010). DFS eligió los materiales para el “Dawn Banner” intentando evocar la transición del amanecer y el anochecer. Ibid. Fig. cWM-16 DFS necesitaba un elemento que conectase estos tiempos necesarios en la estructura de su performance e instalación “Sticky Stage”, ya que la sala de exposiciones de The Kitchen no cuenta con ventanas, al contrario que la sala de exposiciones de Kunstlerhaus Stuttgart para la que DFS produjo la primer performance del mismo nombre. La elección de los materiales y de un sistema que permita colgar y descolgar el *Banner* en capas y fragmentos construyen esta función casi totémica de los *Banners*. Durante la exposición y la performance artistas y curador cambian la forma de colgar los *Banners* a “modo de día” o “modo de noche”.

(Ver conversación con MK p. 257, Wolfgang Mayer p. 155 y Rike Frank p. 332)

Fig. cMK-8

“X Banner”.

Ibid. Fig. cJPR-23 El “X Banner” (2013) es una conmutación de los materiales del “Silver Banner” (2010), el “Golden Banner 2” (2010) y el “Grey Banner” (2008). “X Banner” consiste en dos *Banners* y fue realizado para mostrar la instalación de dos canales de vídeo del film de DFS “Eigentlich 12 Mal Alissa” (2013). El *Banner* ayuda a crear un espacio de carácter escultural para el vídeo gracias a la presencia clara de la pantalla de retroproyección “cortada” por otro elemento compuesto de paneles plateados y beige. La corporeidad de la imagen proyectada es acentuada por el reflejo de la misma en el panel plateado.

(Ver conversación con MK p. 269 y Johannes Paul Raether p. 221)

Fig. cMK-7

El “Grey Banner” (2008) está realizado en un material plástico usado habitualmente para la elaboración de pantallas de retroproyección. Este tipo de pantalla se suele usar para que la proyección emerja de forma casi ilusionista desde la oscuridad; como si estuviera flotando en el espacio, la proyección aparece así casi incorpórea. La imagen muestra el “Grey Banner” instalado en el espacio Hermes & der Pfau. Vemos como DFS usa este material precisamente de forma contraria. La superficie de proyección es mínima en relación a la superficie del *Banner* que también sirve para registrar la arquitectura del espacio y los cambios de luz en la zona de la ventana. Este material reaparece en el “X Banner” (2013) también como superficie de retroproyección.

(Ver conversación con Rike Frank p. 300)

La imagen del “Dawn Banner” instalado en “modo de día” con parte del material del *Banner* fluyendo por el suelo al borde de la pared, plantea la inquietud de si se ha quedado a medio instalar... Esta inquietud ha hecho emerger una imagen del archivo de Mona: la de la desinstalación de su escenografía para la producción de “Nana not alone”, esos momentos de trabajo de una producción en los que el material y el peso de este está desparramado y arrebujaado en el suelo, la mirada dirigida hacia abajo (sobre “mirada dirigida hacia abajo” ver también conversación con Rike Frank p. 324). La belleza en la transición que no se suele mostrar.

Lo que está cercano al suelo no sólo en forma de material sino también como ausencia de material: los bajos cortos que dejan ver lo que pasa a nivel de suelo en otro espacio. Los paneles de separación entre baños en lugares públicos como ejemplo de bajos cortos, como lugar de miedo y nudo narrativo en la amenaza.



Fig. cMK-9

Fig. cMK-9. Cortina para la obra teatral “Nana not alone”, en Theater Rampe, Stuttgart, 2013. Fotografía de Mona Kuschel

Fig. cMK-10. “Dawn Banners”, instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. cMK-11. Fotograma de “Mutter Küsters’ Fahrt zum Himmel”, Rainer Werner Fassbinder, Frankfurt, BRD, 1975

Fig. cMK-12. Pieza de tela de Ruth Buchanan, producción técnica de Mona Kuschel, instalación en »Eigenwillige Zeichensetzung« / »A Wayward Punctuation«, at Grazer Kunstverein, Grazer, Austria, 2011. Fotografía de Grazer Kunstverein

Fig. cMK-10





Fig. cMK-11



Fig. cMK-12

Fig. cMK-9

Vemos un momento del desmontaje de “Nana not alone” (2013), una performance de la artista Nana Hülsewig para la que Mona Kuschel ha realizado el vestuario y la escenografía.

La dimensión de la transformación como elemento esencial en este performance se apoya fundamentalmente en el uso de los textiles creados por Mona Kuschel. La artista Nana Hülsewig experimenta y profundiza a distintos niveles cuestiones de la cultura textil y su significado social. “Nana not alone” se construye en torno a un collage de fragmentos autobiográficos de la artista mezclados con citas.

De la página web de la artista:

“Las citas corresponden a temas de humillación, miedo y peligro convirtiéndose en descripciones de estados de ánimo de la condición humana entre necesidades individuales y expectativas de lo normativo”.

“Die Zitate sind den Themen Demütigung, Angst, Gefahr zugeordnet und werden zu Zustandsbeschreibungen menschlicher Befindlichkeit zwischen individuellem Bedürfnis und normativen Erwartungen”.

<<http://www.nana-and-friends.de/nana-not-alone/>> última consulta 04.01.2015.

Fig. cMK-10

“Dawn Banners”

Ibíd. Fig. cWM-16 Los “Dawn Banners” son parte de la instalación “Sticky Stage” en The Kitchen durante la exposición “The rehearsal” (Nueva York, 2014). Los “Dawn Banners” fueron realizados para evocar la transición del amanecer y el anochecer. DFS necesitaba un elemento que conectase estos tiempos necesarios en la estructura de su performance e instalación “Sticky Stage”, ya que la sala de exposiciones de The Kitchen no cuenta con ventanas, al contrario que la sala de exposiciones de Künstlerhaus Stuttgart para la que DFS produjo la primer performance del mismo nombre. La elección de los materiales y de un sistema que permita colgar y descolgar el *Banner* en capas y fragmentos construyen esta función casi totémica de los *Banners*. Durante la exposición y la performance artistas y curador cambian la forma de colgar los *Banners* a “modo de día” o “modo de noche”.

(Ver conversación con MK p. 245, Wolfgang Mayer p. 155, Johannes Paul Raether p. 213 y Rike Frank p. 332)

Fig. cMK-11

Sobre esa relación con la cercanía del textil al suelo, Mona Kuschel pensó en una escena de la película de Fassbinder “Mutter Küsters’ Fahrt zum Himmel” (“El viaje a la felicidad de mamá Kuster”, 1975). Esta obra de Fassbinder se basa en la película de crítica social “Mutter Krausens Fahrt ins Glück” (1929, Piel Jutzis). Fassbinder actualiza la historia con una versión desarrollada en el Frankfurt de mitad de los años setenta. En una escena de esta película vemos el ensayo de una *drag queen* en el pequeño escenario de un bar en el que los bajos del telón de fondo son demasiado cortos. Cuenta Kuschel que el equipo de localización mostró a Fassbinder este espacio como uno en el que poder rodar esta escena, “por supuesto, arreglando los bajos del telón de fondo”. Pero Fassbinder eligió el espacio sin cambiarlo, sin arreglar los bajos, precisamente por ese detalle torpe que deja a la luz eso que está y normalmente se esconde, eso que no se quiere ver y no encaja en la presentación de una escena pulida del escenario. La presencia metafórica de textiles se extiende a lo largo de toda la película constituyendo un tejido narrativo en sí mismo, en esa Alemania que quiere esconder algo que no puede esconder.

Kuschel, que con absoluta seguridad afirma saber con certeza -gracias a sus años de experiencia con textiles dentro de un contexto teatral y de producción de cine, y del trabajo con el director artístico de Fassbinder- cómo decidió Fassbinder la localización de esta escena de la película “Mutter Küsters’ Fahrt zum Himmel” (1975. A pesar de nuestros esfuerzos no hemos conseguido verificar o contrastar esta información).

Fig. cMK-12

Ruth Buchanan es una artista nacida en Nueva Zelanda en 1980 que vive y trabaja en Berlín. Trabaja con escritos, instalaciones y performances. Buchanan usa a menudo textiles para definir la gramática y el movimiento de los espectadores en sus exposiciones. Respecto a esta exposición estructurada principalmente por el trabajo textil, leemos en la nota de prensa de la exposición:

“A través de la incorporación incesante de conceptos, así como de materiales concretos y relaciones arquitectónicas, Buchanan crea intersticios semánticos en los que el orden existente se inclina, posiblemente para ser suspendido y así conceder el espacio necesario para nuevas reflexiones en torno al trabajo, lo cotidiano y los estados emocionales”.

“Durch das unablässige Verschieben von Begriffen wie auch von konkretem Material und architektonischen Verhältnissen schafft Buchanan semantische Zwischenräume, innerhalb derer die existierende Ordnung zugunsten neuer Verknüpfungen auf eine schiefe Ebene geführt wird – möglicherweise, um außer Kraft gesetzt zu werden und den notwendigen Raum für neue Überlegungen zu Arbeit, Alltag und Gefühlszuständen zu schaffen. De la nota de prensa del Grazer Kunstverein (Graz, Austria)” (Soren, 2011)

Mona Kuschel describe (gesticulando ampliamente con sus brazos) la forma en que los *Banners* “toman” el espacio con cierta frescura y descaro, cómo se despliegan en el espacio y lo abarcan con gracia y sin esfuerzo, como si no lo hiciesen. Simplemente “porque sí”. Mucho glamour mezclado con un poco de chulería. “Como en esta sala del palacio de Charlottenhof en Potsdam”, dice señalando una pared de su estudio llena de imágenes de referencia.

Remarca además la forma en que la presencia del *Banner* cambia el punto de mirada de la documentación. El ángulo desde el que se fotografía el espacio, el foco dirigido hacia la esquina.



Fig. cMK-13

Fig. cMK-13. “Puto Poder Banner”, instalación en el estudio de los artistas para el Whitney Independent Study Program, Nueva York, 2005. Fotografía de DFS

Fig. cMK-14. Tarjeta postal con imagen de “habitación-tienda de campaña” en Schloss Charlottenhof Potsdam, 1830; colgada en el estudio de M. Kuschel.

Fotografía de DFS



Fig. cMK-14

Fig. cMK-13

“Puto Poder Banner” es el único Banner de DFS hasta esta fecha que cuenta con elementos gráficos tan marcados. Realizado en Nueva York, en el Whitney Independent Study Program. Este *Banner* es explícitamente un amuleto que ha de proteger “contra aquellos que quieren herirte y hacen como si no se diesen cuenta”.

(Ver también conversación con Wolfgang Mayer p. 139)

Fig. cMK-14

Tarjeta postal fotografiada en la pared del estudio de Mona Kuschel que muestra una de las salas del palacio de Charlottenhoff, situado en el complejo palaciego de Sanssouci (Potsdam).

Información de la página web del palacio:

“La habitación más sorprendente del edificio es la “habitación-tienda de campaña” con sus paredes empapeladas en un motivo de líneas azules y un techo que emula una tienda de campaña. Era la alcoba de la dama de honor y posteriormente fue la habitación del investigador Alexander v. Humboldt”.

El carácter de arquitectura móvil creada por Schinkel se acentúa por la presencia de textiles con el mismo motivo que el papel que cubre las paredes y el techo, especialmente gracias a las telas que cubren los baldaquinos de las camas.

“Das überraschendste Zimmer des Baus ist das Zeltzimmer mit seiner gestreiften Tapete und der zeltartigen Deckenbildung. Es war das Schlafzimmer der Hofdame, später Wohnzimmer des Forschers Alexander v. Humboldt.”

“Räume und Säle”. <http://www.sanssoucisightseeing.de/frameset/default.asp?MainFrameSrc=/frameset/mainframe.asp&ContentSrc=/potsdam/park_sanssouci/schloss_charlottenhof/content.asp&MainSrc=/potsdam/park_sanssouci/schloss_charlottenhof/raeume/raeume.htm> última consulta 04.01.2015.

Fig. cMK-15

El hecho de que siempre llevemos *Banners* con nosotros tiene también una dimensión glamurosa, como esas estrellas de cine y celebridades que llevan estolas que les cuelgan de los hombros y que a veces arrastran coquetamente y van dejando por lo sitios. Es un ademán de estrella (no sólo nuestro) que también trasladamos a los lugares en los que instalamos los *Banners*, mediante trapajos extraños y no con estolas de lujo.

Es una actitud no funcional, una forma de ampliarse a uno mismo en el espacio, tocando el espacio, entrando en conexión activa y táctil con el espacio. Es una dimensión corporal, “necesitamos llevar un *Banner*, quizá vaya a hacer frío”.

“¡Mira el “Golden Banner” ahí echado sobre esa barandilla en la Bolsa de Valparaíso! Uno siente lástima al ver ese material de género al metro... y sin embargo son geniales y gráciles al ser transformados en *Banners*”, exclama Mona señalando una imagen que documenta un performance en la Bolsa de Valparaíso (Chile, 2010).



Fig. cMK-15. Elsa Schiaparelli (1890-1973).

Fotografía de Eye (Chace, 2003:15)

Fig. cMK-16. “Dawn Banners”, instalación con vídeo de 3 canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. cMK-17. “Golden Banner I”, instalación en Bolsa de Valparaíso, para la performance “El valor del gallo negro”, Chile, 2010. Fotografía de Claudio Vitoria



Fig. cMK-16



Fig. cMK-17

“la casa es negra COMUNES Y INTERESES Y
ASPIRACIONES Quéclasedepasión, Piero?”

Fig. cMK-15

Vemos a Elsa Schiaparelli en una de las galas de los óscars en los años 30, la cola del vestido va tocando la alfombra roja y los suelos del lugar de la gala.

“Elsa Schiaparelli diseñó ropa sorprendentemente innovadora y a la vez fácil de llevar. Fue influenciada por la ropa deportiva americana a la que añadía su propio toque, ya fuera en forma de bordados elaborados o mediante el uso de botones moldeados en la forma de insectos y terrones de azúcar. Su capacidad innovadora atrajo la atención de artistas muy conocidos como Salvador Dalí, Pablo Picasso y Man Ray. Su color distintivo era un rosa brillante y tras nombrar un pintalabios y un perfume con el nombre de “Shocking”, ha pasado a los anales de la historia como la “Shocking Elsa”. Katherine Hepburn, Greta Garbo y Joan Crawford fueron sólo algunas de las muchas actrices que llevaron sus diseños”. (Chace, 2003:15)

“Elsa Schiaparelli designed shockingly innovative yet wearable clothes. She was influenced by American sportswear, but always added her own twist, whether in the form of elaborate embroidery or by using buttons molded in the shape of bugs and sugar cubes. Her inventive looks attracted the attention of well-known artists, many of whom she collaborated with on her designs, like Salvador Dalí, Pablo Picasso and Man Ray. Her signature color was a brilliant pink, and after naming a trademark lipstick and perfume Shocking, she had gone down in the annals of fashion history as Shocking Elsa. Katherine Hepburn, Greta Garbo and Joan Crawford were just some of the many actresses who wore her designs.” (Chace, 2003:15)

Fig. cMK-16

En el “modo de día” los “Dawn Banners” están colgados parcialmente de forma que parte de la tela se acumula y fluye por el suelo.

Ibíd. Fig. cWM-16 Los “Dawn Banners” son parte de la instalación “Sticky Stage” en The Kitchen durante la exposición “The rehearsal” (Nueva York, 2014). Los “Dawn Banners” fueron realizados para evocar la transición del amanecer y el anochecer. DFS necesitaba un elemento que conectase estos tiempos necesarios en la estructura de su performance e instalación “Sticky Stage”, ya que la sala de exposiciones de The Kitchen no cuenta con ventanas, al contrario que la sala de exposiciones de Kunstlerhaus Stuttgart para la que DFS produjo la primera performance del mismo nombre. La elección de los materiales y de un sistema que permita colgar y descolgar el *Banner* en capas y fragmentos construyen esta función casi totémica de los *Banners*. Durante la exposición y la performance artistas y curador cambian la forma de colgar los *Banners* a “modo de día” o “modo de noche”.

(Ver conversación con MK p. 245, Wolfgang Mayer p. 155, Johannes Paul Raether p. 213 y Rike Frank p. 332)

Fig. cMK-17

“Golden Banner 1”

Ibíd. Fig. cWM-28 “Golden Banner 1” (2010) fue realizado para la performance ‘El valor del gallo negro’ en La Bolsa de Valparaíso”. Ibíd.cWM-21 Esta performance-video –realizado gracias al apoyo de CEASEX, es un híbrido de formatos, realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo –desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir de parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces.

El “Golden Banner 1” aglutinaba y traducía gran parte de los emblemas contenidos en los *Banners* que estaban desplegados en el espacio. Durante la performance este colgaba amontonado en la barandilla del parquet. Al día siguiente de la performance el grupo se reunió para instalar el “Golden Banner 1” en un espacio público de Valparaíso.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 175 y Rike Frank p. 296)

La diferencia de trabajar con artistas a trabajar con arquitectos en una producción textil es uno de los temas de Mona Kuschel durante las conversaciones. Habla del miedo que tienen los arquitectos a la propia vida de las telas, el intento de domarlas, forzarlas en una forma rígida calculada hasta el milímetro. El mural panelado que realizó para una exposición en el Archivo de la *Bauhaus* (Berlín) frente al exceso del “Golden Banner 2” instalado en esa pared pequeña, desparramado por el suelo. El momento dramático de la tela por el suelo, la escritura por el suelo, la arruga excesiva y la valentía de aceptarlo.



Fig. cMK-18

Fig. cMK-18. “Golden Banner 2”, instalación en “El Valor de gallo negro (Buthe-Tower-Bolsa)”, part 2 of Gruppenbild, Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. cMK-19. Pared de tela de Mona Kuschel, para la exhibición “Werkbundaussstellung Paris 1930 – Leben im Hochhaus”, Bauhausarchiv, Museum für Gestaltung, Berlín, 2007. Fotografía de Gottfried Knodt



Fig. cMK-19

Fig. cMK-18

El “Golden Banner 2” (2010) fue realizado para albergar al “Golden Banner 1” (2010) perdido durante y a causa del terremoto en la ciudad de Valparaíso a finales de febrero de 2010. Una línea discontinua de estrellas dibuja las dimensiones exactas del “Golden Banner 1”. Durante la exposición individual “El valor del gallo negro (Buthe-Tower-Bolsa), en NBK (Berlín, 2010), en la que se podía ver el vídeo realizado durante la performance en la Bolsa de Valparaíso, este *Banner* cubría una pared en el espacio. DFS no eliminó esta pared de la arquitectura de la exposición anterior sino que la usó para aislar el espacio de proyección e instalar un *Banner* demasiado grande para una pared demasiado pequeña. Un *Banner* ayudando a mantener los restos...

(Ver conversación con Rike Frank p. 324)

Fig. cMK-19

Pared de tela de Mona Kuschel.

Este mural textil era parte de la exposición “Werkbundaustellung Paris 1930 – Leben im Hochhaus”. Realizada en Bauhausarchiv, Museum für Gestaltung, Berlín, 2007.

La diseñadora de arquitectura expositiva Ingrid Jebram se basó en la legendaria exposición del Palais Royal de Paris de 1930 de la que apenas quedan documentos y ningún plano. El resultado es una interpretación adaptada al espacio de Berlín basándose en las fotografías que se conocen y en los artículos y reseñas de la exposición histórica.

Se pueden consultar más fotografías de la exposición en: “Ausstellungen - Werkbund Paris 1930”. <<http://jebram-szenografie.com/werkbund-paris.html>> última consulta 04.01.2015.

De nuevo emergen las imágenes y recuerdos de los *Banners* en relación a fases de producción del trabajo de Mona Kuschel: los cambios en la hora antes de instalar en el escenario de “Berlin Documentary Forum 2010”. U otra imagen de algo que se cuelga sólo por un momento antes del “evento” de convertirse en una obra permanente de 700 m². Probando un fragmento de esa obra textil en el pasillo del estudio...



Fig. cMK-20

Fig. cMK-20. Instalación para Berlin Documentary Forum 2010, con Architektur by Kooperative für Darstellungspolitik, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2010. Fotografía de Mona Kuschel.

Fig. cMK-21. Instalación para Berlin Documentary Forum 2010, con Architektur by Kooperative für Darstellungspolitik, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2010. Fotografía de Mona Kuschel.

Fig. cMK-22. Prueba de alzado, cortina de *patchwork*, de Gitte Villesen, Berlín, producción 2012, instalación 2013. Fotografía de Nana Hülsewig.

Fig. cMK-23. Prueba de alzado, cortina de *patchwork*, de Gitte Villesen, Berlín, producción 2012, instalación 2013. Fotografía de Nana Hülsewig.



Fig cMK-21



Fig. cMK-22

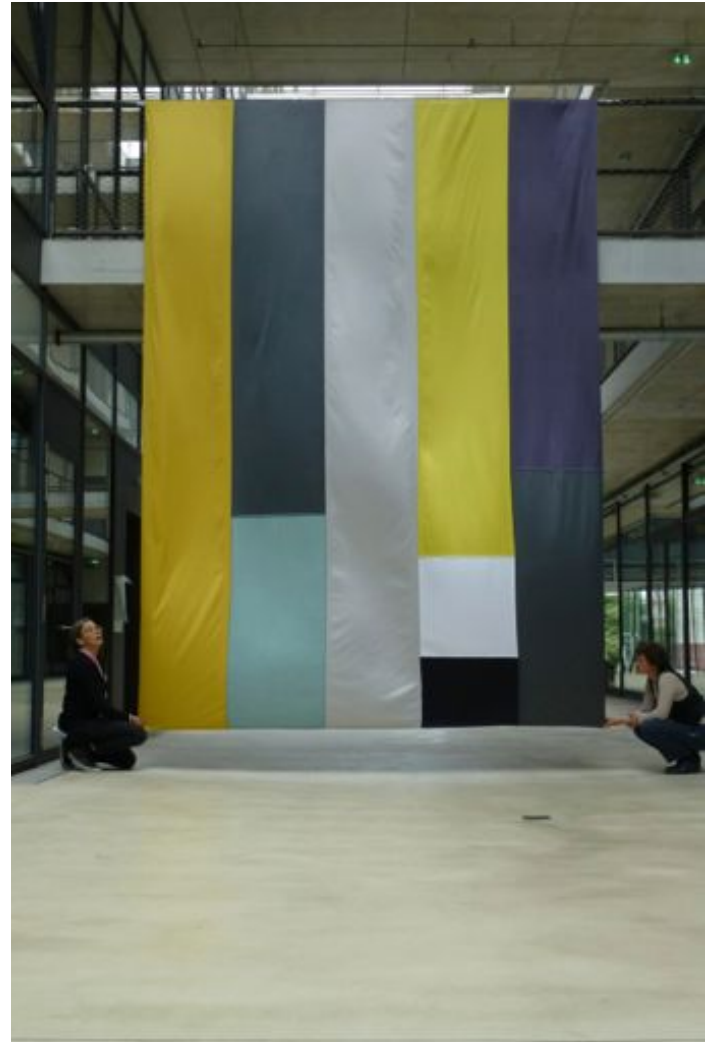


Fig. cMK-23



Fig. cMK-20 y Fig. cMK-21

El colectivo “Kooperative für Darstellungspolitik” realiza la arquitectura temporal del Berlin Documentary Forum desde la existencia del mismo. Esta imagen fue tomada durante la instalación de un elemento textil de la arquitectura del evento en 2010.

En estas imágenes vemos cómo una costurera da los últimos toques *in situ* antes de montar el textil.

Fig. cMK-22 y Fig. cMK-23

Prueba de alzado, cortina de *patchwork*.

Estas imágenes muestran tan sólo un fragmento de la obra textil realizada por la Gitte Villesen para el Campus de la Universidad de Roskilde en Dinamarca. La artista danesa ha desarrollado esta “traducción” de las cortinas que suelen acompañar las proyecciones de sus trabajos en vídeo basados en la vida de la curandera ganalese Mariama Corr y la familia de esta. El resultado es una cortina de 700 m² que cubre los ventanales del comedor del campus y una exposición permanente en la biblioteca en la que encontramos los distintos actores y las referencias de este complejo y vasto proyecto que no sólo retrata la vida de generaciones sino que también presenta una reflexión sobre lo que es relatar historias, sobre la fuerza narrativa en sí. La cortina es un elemento de un complejo proyecto que reúne diversos medios y formas de presentación bajo el título: “Telling and Retelling”.

*Esta información está redactada en base a conversaciones con Gitte Villesen, en Diciembre 2014 la artista verificó esta información. Se pueden ver más datos e imágenes de la obra en:

<<http://ucsj.dk/english/campus/campus-roskilde/art-and-architecture/gitte-villesen/>> última consulta 07.04.2015.

Mona Kuschel aduce a la búsqueda de soluciones visibles y a la vez silenciosas. Como estos sistemas para colgar textiles que vemos en una obra de Judith Hopf realizada por ella misma y nuestro “X Banner”. Una respuesta sencilla a una necesidad, no sentimos que tengamos que innovar algo que funciona, algo con lo que se cuenta con una experiencia.



Fig. cMK-24

Fig. cMK-24. “What do you Look Like?”, A Crypto Demonic Mystery, en Wiener Secession, Viena, 2006. Fotografía de Judith Hopf

Fig. cMK-25. “X-Banner” (para “Eigentlich 12 Mal Alissa” - the Film), instalación con vídeo proyección en el estudio de los artistas, Berlín, 2013, Fotografía de DFS



Fig. cMK-25

Fig. cMK-24

“What do you Look Like?”

Mona Kuschel es responsable de la realización técnica de este trabajo textil de la artista berlinesa Judith Hopf. Hopf, trabaja a menudo en constelaciones cooperativas con otras artistas y productoras del entorno cultural. Sus trabajos surgen de observaciones de lo cotidiano y el papel de la escenificación del individuo en las constelaciones sociopolíticas.

El textil que vemos en la imagen es un elemento de la instalación “What do you Look Like?” (2006), en la que la artista crea una instalación con fuertes elementos escénicos en los que un personaje sobre una plataforma abre una discusión sobre el cuerpo y las cuestiones de visibilidad en torno a éste. El punto de partida para la instalación fue una reflexión en torno al descubrimiento de la radiología a finales del siglo XIX y la forma en la que cambia “la relación con lo que no vemos en términos de nuestras imaginaciones y relaciones hacia nuestros cuerpos y nuestros conceptos corporales”.

Más información sobre esta obra de Judith Hopf en: “What do you Look Like? A Crypto Demonic Mystery” (2006). <<http://cascoprojects.org/what-do-you-look-like-a-crypto-demonic-mystery-0>> última consulta 04.01.2015.

Fig. cMK-25

“X Banner”.

Ibíd. Fig. cJPR-23 El “X Banner” (2013), como su propio nombre indica, es un textil en forma de “X”: un “asta” de este textil es cruzado o atravesado por otro. Para poder instalarlo en toda su versatilidad (constelaciones horizontales y verticales) el “X Banner” cuenta con cintas que se anudan a puntos de soporte. “X Banner” está formado por dos *Banners* y fue realizado para mostrar la instalación de dos canales de vídeo del film de DFS “Eigentlich 12 Mal Alissa” (2013). El *Banner* ayuda a crear un espacio de carácter escultural para el vídeo gracias a la presencia clara de la pantalla de retroproyección “cortada” por otro elemento compuesto de paneles plateados y beige. La corporeidad de la imagen proyectada es acentuada por el reflejo de la misma en el panel plateado.

(Ver conversación con MK p. 245 y Johannes Paul Raether p. 221)

El proceso de trabajar en el “Dawn Banner” y esta fotografía le han hecho buscar una imagen de una producción que hizo en 1990 en Stuttgart, con una cortina encontrada en la basura. Por desgracia Kuschel no la ha encontrado.

“Tuve que pensar en esa cortina encontrada en la basura por la importancia que sois capaces de dar a un harapo, a esos materiales pobres.” No nos da miedo el peso y su caída, es una actitud tierna con los espacios y con el público, asegura Mona Kuschel sobre nuestra relación con los materiales textiles.



Fig. cMK-26

Fig. cMK-26. “Dawn Banners”,
instalación con vídeo de 3 canales, en
“The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva
York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. cMK-27. Escultura con bufanda,
Copenhague, 2014. Fotografía de Mona
Kuschel

El contraste entre el textil tallado en piedra y el trapo colgado alrededor del cuello de esta estatua le hizo pensar a Mona Kuschel en el trabajo textil de DFS. La disparidad entre la precisión de la piedra y lo derrotado que parece el textil real frente a la piedra. Kuschel dice que se trata de una comparación sencilla, no se refiere a una dualidad clara ni al “chiste” del contraste sino al espectro de miles de posibilidades que hay entre ambos. “En ese abanico de posibilidades y en esa aparente dualidad entre ambas habitan los *Banners* de Discoteca Flaming Star”.



Fig. cMK-27

Fig. cMK-26

Uno de los “Dawn Banner” en el “modo de día” cuando este está colgado parcialmente de forma que parte de la tela se acumula y fluye por el suelo.

La tela por el suelo, el texto por el suelo... Ibid. Fig. cWM-16 Los “Dawn Banners” son parte de la instalación “Sticky Stage” en The Kitchen durante la exposición “The rehearsal” (Nueva York, 2014). Los “Dawn Banners” fueron realizados para evocar la transición del amanecer y el anochecer. DFS necesitaba un elemento que conectase estos tiempos necesarios en la estructura de su performance e instalación “Sticky Stage”, ya que la sala de exposiciones de The Kitchen no cuenta con ventanas, al contrario que la sala de exposiciones de Kunstlerhaus Stuttgart para la que DFS produjo la primer performance del mismo nombre. La elección de los materiales y de un sistema que permita colgar y descolgar el *Banner* en capas y fragmentos construyen esta función casi totémica de los *Banners*. Durante la exposición y la performance artistas y curador cambian la forma de colgar los *Banners* a “modo de día” o “modo de noche”.

(Ver conversación con MK p. 245, Wolfgang Mayer p. 155, Johannes Paul Raether p. 213 y Rike Frank p. 332)



Fig. cMK-27

Esta fotografía fue tomada por Mona Kuschel en un viaje a Copenhague (2014). Alguien había puesto un trapo a modo de bufanda a esta estatua de la que no recuerda ni el nombre, ni el autor ni la localización exacta.

Fig. cMK-28

Esta cortina de Mona Kuschel tiene esta forma extraña porque una practicante cometió un error: necesitando material para una prueba cortó un triángulo de esta cortina –que ya estaba lista– pensando que se trataba de un resto de tela. Kuschel disfruta de la belleza de este corte raro y, de alguna manera, no intencionado... la inscripción del error le recuerda a nuestra forma de operar con los textiles.



Fig. cMK-28. “Cortina triangular gris”,
Berlín, 2014. Fotografía de Mona Kuschel

Fig. cMK-29. “Treppenbanner”,
instalación en Heusteigtheater, Stuttgart,
2012. Fotografía de DFS



Fig. cMK-29

Fig. cMK-28

“Cortina triangular gris”.

Como parte de la producción del concepto textil para “Nana not alone” Mona Kuschel realizó varias cortinas grises que generan un espacio performativo. Esta cortina es un “error” que nunca fue incluido en la escenografía final. Kuschel nos dice que “sólo” se colgó en el estudio como elemento que sirviese de inspiración para el proceso.

Ibíd. Fig. cMK-9 “Nana not alone” (2013) es una performance de la artista Nana Hülsewig para la que Mona Kuschel ha realizado el vestuario y la escenografía. La dimensión de transformación esencial en este trabajo se apoya fundamentalmente en el uso de los textiles creados por Mona Kuschel. La artista Nana Hülsewig experimenta y profundiza a distintos niveles cuestiones de la cultura textil y su significado social. “Nana not alone” se construye en torno a un collage de fragmentos autobiográficos de la artista mezclados con citas.

De la página web de la artista:

“Las citas corresponden a temas de humillación, miedo y peligro convirtiéndose en descripciones de estados de ánimo en la condición humana entre necesidades individuales y expectativas de lo normativo”.

“Die Zitate sind den Themen Demütigung, Angst, Gefahr zugeordnet und werden zu Zustandsbeschreibungen menschlicher Befindlichkeit zwischen individuellem Bedürfnis und normativen Erwartungen”.

<<http://www.nana-and-friends.de/nana-not-alone/>> última consulta 04.01.2015.

(Ver conversación con MK p. 248)

Fig. cMK-29

“Treppenbanner”.

Esta imagen muestra este *Banner* extendido justo después de finalizar su producción; este fue concebido para huecos de escalera –y por tanto raramente visible en toda su extensión–. Ibíd. Fig. cWM-11 Este *Banner* fue tejido en colaboración con la diseñadora textil Elyse Allen (Nueva York) y producido por el proyecto de excelencia de “La ideación de órdenes normativos” de la universidad Goethe de Frankfurt am Main. Vivimos y trabajamos durante el período de concepción de este *Banner* en el estudio del Kunstverein de Frankfurt, en cuya escalera se encuentra la pintura de Blinky Palermo “Treppenhaus 2” realizada por el artista para la Experimenta 4 en 1971. Esta obra sirvió en gran parte de apoyo e inspiración para “Treppen Banner”.

“Aquí tenemos un *Banner* para el zigzag del hueco de una escalera, 12 metros por 7 metros de textil para apoyarnos y acompañarnos en el ascender, descender y permanecer entre distintos niveles al lado de la marea de una pintura. Con su ayuda permaneceremos en un lugar de transición”. (Texto escrito por CGB para una publicación de la Facultad de Bellas Artes de Zurich – todavía no publicado a fecha de este estudio).

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 147, Rike Frank p. 328 y Johannes Paul Raether p. 217)

¿Cómo se encuentra un material? Cambiará según quieras formular un enunciado cerrado o un pensamiento en proceso.”

El hecho de que los *Banners* de DFS estén hechos con materiales pobres y específicamente muchos de ellos con telas de forro lleva a Mona Kuschel a pensar en el trabajo de Ines Schaber, “Diabolic Tenant”, trabajo del que Kuschel es responsable de la realización técnica. “Diabolic Tenant” emula el trabajo “Café Samt & Seide” realizado por Lili Reich en colaboración con Mies van der Roë en 1927. Kuschel: “A diferencia del original de Reich, realizado en materiales nobles, seda y terciopelo, Schaber eligió un forro amarillo para enfatizar el carácter “fotocopia” de su trabajo, una especie de boceto retrospectivo. La elección del material deja claro que es una idea de Lili Reich y deja espacio para pensar”. Para Kuschel el trabajo de Thomas Demand, realizado también en evocación a esta obra de Reich, es precisamente lo contrario: genera un espacio cerrado, domesticado.



Fig. cMK-30

Fig. cMK-31

Fig. cMK-30. “Café Samt & Seide”, Berlín, 1927, <http://www.projektmik.com/artist_info.php?SID=vGM1b2LCKP4l&aid=12&aname=> última consulta 4 Enero 2015.

Fig. cMK-31. “Diabolic Tenant” de Ines Schaber, Zeppelin Universität, Berlín, 2007. Fotografía de Ines Schaber

Fig. cMK-32. “Phototrophy” de Thomas Demand, instalación en Kunsthaus Bregenz, Bregenz, 2004. Fotografía de Nic Tenwiggenhorn © Thomas Demand/VBK, <http://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/coers_demand/coers_abb005.html/fullscreen> última consulta 4 Enero 2015.

Fig. cMK-33. “Diabolic Tenant” de Ines Schaber, Zeppelin Universität, Berlín, 2007. Fotografía de Ines Schaber





Fig. cMK-32



Fig. cMK-33

Fig. cMK-30

“Café Samt & Seide” realizado por Lili Reich en colaboración con Mies van der Roë en 1927.

Fig. cMK-31

La obra de Ines Schaber “Diabolic Tenant” fue concebida para el aeropuerto berlinés de Tempelhof (cerrado desde el año 2008) . El trabajo está basado en el trabajo de Lili Reich y Mies van der Rohe y consiste en dos cortinas y una grabación de audio. En la grabación de audio se escucha a las dos cortinas dialogando sobre los diferentes aspectos de la función del diseño en un contexto social.

El lugar artístico de reflexión de Ines Schaber es la fotografía. Fotografías a menudo encontradas o realizadas por la artista sirven para activar narrativas en las que reflexionar sobre los grados de visibilidad e invisibilidad de las propuestas estéticas, interrogando el estatus de las imágenes y su función política y social.

Ines Schaber ha fotografiado muchos de las performances de Discoteca Flaming Star.

* La información aquí recogida se basa en conversaciones y experiencias comunes alrededor de la obra de Schaber. En el año 2008 seguimos de cerca la elección del material de “Diabolic Tenant” ya que acompañamos a la artista en el proceso, como parte del diálogo continuo de nuestras obras, de nuestra amistad.

Fig. cMK-32

“Phototrophy”.

Thomas Demand realizó el trabajo en el año 2004 en colaboración con los arquitectos londinenses Adam Caruso y Peter St. John para el vestíbulo de entrada de Kunsthau Bregenz (Austria).

“Las formas recuerdan indirectamente a una concepto espacial de la diseñadora de interiores Lily Reich para el café “Samt und Seide” (“terciopelo y seda”) con cortinas de seda bamboleantes”.

La realización técnica de esta obra de Demand fue encargada a la compañía Gerriets, corporación activa a nivel mundial y responsable de gran número de soluciones técnicas escénicas y espaciales en teatros, ferias e instituciones culturales de todo el mundo.

“Die Formen erinnern indirekt an eine Raumgestaltung der Innenarchitektin Lilly Reich fuer das Café “Samt und Seide” mit geschwungenen Seidenvorhaengen” de link:

<<http://www.kunsthau-bregenz.at/html/welcome00.htm>> última consulta 04.01.2015.

Fig. cMK-33

Ver página anterior para leer la información sobre esta imagen.

II.3.4. RIKE FRANK

- Conversaciones con Rike Frank: 17.12.2014 y 20.12.2014
- Las imágenes aportadas por Rike Frank (RF) de sus archivos aparecen indicadas en color rojo.

NOTAS SOBRE EL DISCURRIR DE LA CONVERSACIÓN

No conozco tanto a la curadora Rike Frank. Nuestros caminos personales se relacionan en el grupo expandido de amigos pero nunca hemos trabajado juntas. Conoce nuestra práctica artística aunque no en profundidad. Al preguntarle si estaría de acuerdo en ser una de las interlocutoras de los diálogos por imágenes, atenta y con cuidado, hace diversas preguntas sobre el objeto/medio y método de estudio. Tras una conversación de una hora y media Frank accede a contribuir a este experimento: “sí, mantengamos esa conversación por imágenes”. La primera sesión dialógica con nuestros archivos tendrá que esperar a que regrese de Brasil.

Antes de partir, Rike Frank se propone generar un nuevo archivo durante su viaje: todo aquello que le salga al encuentro que le recuerde a nuestra práctica en relación al textil entrará a formar parte de este archivo “textil-viaje a Brasil-DFS”. El plan funciona parcialmente, con su iPhone fotografía diversas obras que encuentra en distintas exposiciones, arquitectura y también algunas arquitecturas temporales de exposiciones. Las derivas del viaje en sí y el emerger de otras imágenes y textos hacen que este pequeño archivo pensado para la conversación se solape y expanda con otras imágenes y textos de sus archivos profesionales y personales.

Me he aproximado a ella como una curadora que desde hace años investiga precisamente las relaciones que

establecen los artistas contemporáneos entre textiles y artes visuales. Como curadora y docente no ve diferencia entre las estrategias y modos de trabajo en ambos campos: “dar una clase y curar una exposición es algo muy similar; en ambos casos estás mostrando relaciones entre prácticas artísticas”. Sin embargo, aquí no se trata de hacer una exposición de nuestra obra, Frank tiene que buscar otro camino o dejar que surja otra forma de relación... Precisamente una de las cosas que ha disfrutado del método es ver cómo cambiaba la búsqueda y la relación con las imágenes. De alguna forma ha tenido que dejar de lado su papel y capacidad de curadora.

Quizá sea este el motivo por el que esta conversación haya sido extremadamente rica en texturas de memoria. Rike Frank miró nuestro “Archivo visual de experiencias en torno a los *Banners*” para dejarlo reposar, para crear una corriente en un viaje y para pasar a buscar qué momentos de su propia práctica ha encontrado que se relacionan con las imágenes. Como resultado trajo a la primera sesión numerosas imágenes organizadas en grupos: aquellas que tomó en Brasil, varias con pancartas, señales sobredimensionales y protestas, también varias fotografías y documentos históricos de la *Bauhaus*, algunas de obras textiles de Annie Albers, un grupo relacionado con su bagaje personal y otro grupo de fotografías que tomó durante el montaje de la Documenta 12 (2007), en las que no se ve ninguna obra de arte. Las imágenes no están encerradas en categorías y podrían saltar de una agrupación a otra o juntarse en otras distintas a las que acabamos de nombrar.

Dedicamos varias horas a mirarlas y dejar que relaten, a través de Rike Frank, su inclusión en el grupo de imágenes

que ha traído. Textil y arquitectura, textil e historia, las distintas lecturas a las que han sido sometidas diversas obras pululando entre las artes aplicadas y las obras de arte y qué consecuencias tienen éstas para el “white cube” y los dispositivos de muestra, pensando contra clasificaciones... Terminamos. Frank me mira con dudas: “Es raro verlas así de nuevo juntas. Y, ahora ¿cómo seguimos?”.

¿Cómo continuar sin forzar relaciones? ¿Cómo dejar emerger esos momentos comunes y cómo reconocer el grado de profundidad? Ambas reconocemos el peligro de caer en analogías que funcionen a primera vista. Nos decidimos por hacer el mismo recorrido que acabamos de hacer con su archivo con el archivo que aporta DFS y dejarlos reposar para juntarnos días más tarde con aquellos cruces que ambas hayamos identificado. El intento es que mediante un ejercicio de memoria por separado los solapamientos aportados por cada perspectiva se corrijan unos a otros.

Durante esos días me doy cuenta que la aproximación de Rike necesita dejar que la tactilidad de los materiales aportados y la extensión geográfica y temporal reclame y construya su propio espacio. Tras distintos intentos digitales me veo imprimiendo “sus” imágenes y parte de las de DFS en blanco y negro. Doblando algunas de ellas, expandiendo numerosos intentos por distintos planos de los muebles y suelo de la oficina del estudio.

Iniciamos esa segunda sesión en la que esperamos poder identificar alguna que otra “clave de imágenes”, una especie de combinación que nos abra puertas. Antes de empezar ambas queremos advertir a la otra: “al final no

han quedado tantas imágenes”. Rápidamente vemos las mezclas que ha realizado cada una para ver cómo muchas de ellas coinciden con precisa exactitud y otras con gran aproximación.

Nos ponemos manos a la obra y empezamos a estructurarlas, dejarlas que se cotejen y contrasten mutuamente. Rike asegura que a ella le ayuda hacerlo rápidamente, en *Power Point*, si bien durante el proceso terminamos ampliando el espacio digital mediante otra capas de imágenes impresas.

Tras varias horas creemos haber encontrado aquellos cruces que aportan profundidad, bien porque formulan algo definido o bien porque nos aportan algo que ayuda a interrogar y cuestionar criterios que parecen estables.



Fig. cRF-1



Fig. cRF-2

Fig. cRF-1. Imágenes tomadas durante la conversación, Berlín, 2014.
Fotografía de DFS

Fig cRF-2. Imágenes tomadas durante la conversación, Berlín, 2014.
Fotografía de DFS

NOTAS SOBRE RIKE FRANK

Rike Frank es curadora de arte contemporáneo y cine, también se dedica a la docencia, en la actualidad es profesora asociada para estudios de exposición en la Academia de Bellas Artes de Oslo.

Quiere dejar algo claro desde el principio: como curadora y docente considera que una de sus principales tareas es la de mostrar relaciones existentes entre prácticas artísticas que, en realidad, es lo que “tienes que hacer constantemente” tanto cuando trabajas con estudiantes y como cuando lo haces como curadora. Es un modo de relatar historias, de relatar prácticas y así, de esa forma, contar historias nuevas.

Su interés por la dimensión reflexiva de los formatos y los dispositivos expositivos en sí se perfila desde un inicio. A mitad de los años 90 junto con Stefan Gyöngyösi –bajo el nombre “Best Before”– realiza programas de vídeo en los que las obras eran mostradas en diversas formas, no sólo en la sala de proyecciones. Durante el programa el público se tenía que “re-posicionar” en el espacio frente a distintos medios de reproducción de video. Continuó este proceso de pensamiento en torno a la naturaleza temporal de mostrar obra artística -y las herramientas necesarias para ello- durante su período como curadora en la *Secesión Vienesa* entre el 2001 y el 2005.

La ambición de los curadores de la Documenta 12 en 2007 de inscribir las obras mostradas en un espacio expositivo

diferente al habitual hace de Rike Frank la persona ideal para asumir la dirección de la oficina de exposiciones y la dirección de producción. Pero no será hasta el año 2011 que Frank encuentra el textil como elemento de trabajo y medio de reflexión en su práctica curatorial. Ese año trabaja como curadora e investigadora del departamento de teoría de la Escuela superior de arte en Leipzig. Su empeño por realizar exposiciones vinculadas a la ciudad le lleva a la sala en la que se gestó la escuela de pintura de Leipzig, situada en una antigua fábrica textil. Esta capa histórica de la localización de la sala es el inicio de una investigación que dura hasta hoy día. Asegura que, gracias a la riqueza de relaciones que alentan los textiles, estos son un excelente medio de análisis.

Ese mismo año junto con Grant Watson inicia un complejo proyecto llamado *Textiles: Open Letter* (ver nota 19). El proyecto se materializa en talleres, conferencias, una exposición y una publicación en distintas instituciones entre el 2010 y el 2015. El proyecto aborda el textil como material, como técnica y como procedimiento desde un ángulo de las artes visuales. Uno de los puntos de partida del proyecto es la reflexión en torno a los escritos de Alois Riegl, que fue conservador jefe del departamento textil del Museo de Artes Aplicadas de Viena a finales del siglo XIX. Riegl estableció la conexión de estética formal con su función social en sus escritos y trabajos sobre los textiles de la colección de la que era responsable.

Rike está ahora mismo volcada en la fase final de edición de la publicación, de la que espera pueda captar esa idea del proyecto de “desarrollar una forma de narrativa intrusiva y expandida”.

Imágenes de fondo y figura con una imagen de la fiesta de la *Bauhaus*.

Fondo y figura.

El textil como una forma de articular un fondo sobre el que presentarse. La fiesta metálica de la *Bauhaus* como un lugar en el que las artes escénicas y las artes visuales se juntan y donde se ve cómo el textil es parte de eso y que está ahí para que uno pueda “escenificarse”.



Fig. cRF-3. “Black Banner 1”, instalación para la performance “With all our love for the love of Orlando”, en Artist Space, en colaboración con Performa 05, Nueva York, 2005. Fotografía de Alena Williams

Fig. cRF-3

Fig. cRF-4. Vestido de M. Herker para la “Metallische Fest” (fiesta metálica) en *Bauhaus*, Dessau, 1929. Fotografía de Sammlung Stiftung *Bauhaus* Dessau

Fig. cRF-5. “Puto Poder Banner”, instalación para el performance “DUETT #1”, en “Letzteres aus Neu Jork”, *General Public*, Berlín, 2006. Fotografía de Rafa Suárez



Fig. cRF-4



Fig. cRF-5

Fig. cRF-3

“Black Banner 1”.

En esta imagen vemos un instante de la performance “With all our love for the love of Orlando”. La tela negra y el trazo blanco de la escritura del “Black Banner 1” como fondo de la presencia de Wolfgang, en una pausa durante una canción. Se aprecia cómo Wolfgang se maquilla de forma andrógina para los performances de Discoteca Flaming Star e intenta vestirse de forma estridente (aquí con indumentaria que él denomina como “sacerdote loco años 70”). El acto de maquillarse como forma de extender el placer del performance y de construir presencia performativa. Wolfgang Mayer se refiere a la base del maquillaje como una forma de “base de alteridad”.

(Ver la relación con el maquillaje de Johannes Paul Raether p. 199)

Fig. cRF-4

La fotografía muestra a M. Herker vestida para una de las fiestas de la *Bauhaus*, probablemente la más conocida de las celebraciones, la “fiesta metálica”, celebrada en febrero de 1929. Para esta fiesta se decoró el espacio con superficies metálicas y del techo pendían esferas plateadas.

La historiadora Mercedes Valdivieso, que en el 2005 organizó una exposición sobre las fiestas de la *Bauhaus* (Caixaforum, Barcelona)*, ha resaltado el carácter pedagógico de estas celebraciones, en las que alumnos y profesores catalizaban sus ansiedades y dudas respecto a la separación entre arte y vida.

(Se puede encontrar una descripción de la decoración de la “Metallische Fest” en: Helin, Saskia (2011). “Pflege des freundschaftlichen Verkehrs” - Das *Bauhaus* und seine Feste”. <<http://bauhaus-online.de/magazin/artikel/pflege-des-freundschaftlichen-verkehrs>> última consulta 04.01.2015).

*(Ver entrevista en Deutschlandradio: <http://www.deutschlandradiokultur.de/die-feste-der-bauhaus-kuenstler.1013_de.html?dram:article_id=165099> última consulta 04.01.2015)

Fig. cRF-5

Un miembro de la audiencia coge un pico del “Black Banner 1” (2003) que descansa en el suelo, al pie del “Puto Poder Banner” (2005) durante el inicio del performance “DUETT #1”. Ibíd. Fig. cWM-25 Esta performance cuenta con un guión preciso que aglutina canciones y relatos en torno a las canciones para al final romperse mediante una imposición agresiva de dibujos a miembros del público que posteriormente son colocados por todas las superficies libres del espacio. Una performance en la que pensar sobre una doble imposición: la de tener que mostrar algo como artista y la de la espectación para el público. A lo largo de la performance las distancias con el público en relación a “aquello que se muestra” cambian y se acortan para al final fragmentarse y expandirse. El primer “acercamiento” ocurre cuando algunos miembros del público levantan el “Black Banner 1” del suelo para sujetarlo, tapando así el que hasta entonces había servido de fondo, el “Puto Poder Banner”. Mientras tanto, CGB interpreta “Briganti” y Wolfgang agarrado a ella se balancea en sus tacones, distorsionando así la voz de CGB.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 171)

Cómo los gestos materiales expanden los conceptos de “habilidad” y “experto” o “maestría”. Cómo el textil, que es algo no rígido, está hecho de una de las estructuras más rígidas que existe: la trama con cruzado y nudo. Rike Frank dice que “El textil en este caso nos ayuda a pensar en otros significados de los conceptos – más allá de los inscritos por las convenciones sociales”.

Sí, como en estas situaciones: navegar en India en el mar abierto con una vela precaria, o deambular por la ciudad de Valparaíso (Chile) con un *Banner*. “Algo que me parecía imposible: salir a navegar a mar abierto con esa vela –y fue posible–”, cuenta Rike Frank, y algo que me parecía tan simple: colgar un *Banner* y darse cuenta de lo difícil que es. En definitiva: la resistencia de lo frágil. “¿Qué es lo que puede hacer este material en esta situación?” Va contigo al mar, te lleva al mar, se menea contigo en un terremoto...



Fig. cRF-6

Fig. cRF-6. “Golden Banner 1”,
instalación en Cerro Cárcel, Valparaíso,
Chile, 2010. Fotografía de DFS

Fig. cRF-7. “Golden Banner 3”,
instalación para la grabación de “Mano
Tanzfilm”, en el estudio de los artistas,
Berlín, 2011. Fotografía de DFS

Fig. cRF-8. Vela de una embarcación
precaria, India, 2008. Fotografía de RF



Fig. cRF-7



Fig. cRF-8

Fig. cRF-6

“Golden Banner 1”

Ibid. Fig. cWM-35 y Fig. cWM-36 “Golden Banner 1” fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010

Ibid. Fig. cWM-21 El “Golden Banner 1” fue creado para apoyarnos durante la performance-taller-filmación “El valor del gallo negro” realizado en la “Bolsa de Valparaíso” (2010) gracias al apoyo de SEACEX. “El valor del gallo negro” es un híbrido de formatos: taller, performance, producción de video; realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo –desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir de parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces.

Ibid. Fig. cWM-28 El “Golden Banner 1” aglutinaba y traducía gran parte de los emblemas contenidos en los *Banners* que estaban desplegados en el espacio mientras éste colgaba amontonado en la barandilla del parquet. Al día siguiente de la performance el grupo se reunió para instalar el “Golden Banner” en un espacio público de Valparaíso.

Antes de salir a las calles de Valparaíso los estudiantes de arquitectura pensaron en unas cuantas localizaciones para colgar el *Banner*. Convencidos de que se trataba de una tarea rápida y fácil salimos en dirección a los puntos sugeridos con un par de herramientas básicas y algunas bridas. Lo que aparentemente parecía empresa fácil se convirtió en una acción de muchas horas yendo de un punto sugerido a otro y en los que sólo podíamos*

* (cont. Fig. cRF-6)

confirmar la imposibilidad de realizar nuestro deseo. Finalmente, al llegar al “Cerro Cárcel”, a pocos metros del muro del antiguo centro penitenciario de la ciudad, encontramos una valla que por sus características y localización hacía posible el despliegue y fijado del “Golden Banner 1”. El video “El Valor del Gallo Negro” registra el momento del colgado, luchando torpemente contra el viento, en una fuerte pendiente. Es difícil no sólo llegar al consenso de lo que estará escrito en un *Banner*, sino también el hacerlo público...

El fuerte terremoto que sacudió Chile unos días más tarde hizo desaparecer la valla y el “Golden Banner 1”. Esta acción y escena del video es un homenaje a las acciones del grupo de arquitectura de Grupo Cultural Amereida de Valparaíso, cuyo trabajo a finales de los cincuenta y década de los sesenta contribuyó a una nueva forma de entender la arquitectura y su enseñanza así como la experimentación estética y poética.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 175, Johannes Paul Raether p. 216 y Mona Kuschel p. 257)

Fig. cRF-7

“Golden Banner 3”

Ibíd. Fig cJPR-29 En la imagen vemos el “Golden Banner 3” instalado en el verano del 2011 en el patio del estudio de Discoteca Flaming Star listo para la grabación del vídeo que constituye una de las piezas de la compleja instalación “La mano gigante. A musical” (2012). El *Banner* fue realizada en colaboración con Johannes Paul Raether como elemento de la performance del mismo nombre, realizado en un monumento (del exilio republicano español) en un parque céntrico de Ciudad de Méjico. Discoteca Flaming Star decidió evocar y traducir parte de esta experiencia a través de un vídeo que muestra a unos bailarines inmersos en el espacio producido por el *Banner* y por las gotas de lluvia que gotean a través de éste.

(Ver conversación con Johannes Paul Raether p. 225)

Fig. cRF-8

Rike Frank tomó esta fotografía durante una navegación en la India. En un bote improvisado, extremadamente precario, llegó con un grupo de personas hasta mar abierto. Para poder navegar tenían que achicar agua constantemente. El profundo conocimiento del comportamiento de la embarcación por parte de los responsables de la misma, le hizo re-categorizar lo que era posible y lo que no era posible en ese momento, reconociendo una forma diferente de “maestría”.

La mirada desde la arquitectura a la naturaleza, el espacio como textura. La presencia de los textiles acompaña la mirada que transita entre espacios ¿Cómo se han influenciado textiles y arquitectura en la historia de las exposiciones? “En ese cambio del salón al “white cube” el textil fue expulsado tanto por parte de curadores como por parte de artistas”.

Fig. cRF-8. “Grey Banner” (rear screen), instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008. Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. cRF-9. “Golden Banner 2”, instalación en “La Chancon”, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla, 2011. Fotografía de DFS

Fig. cRF-10. “Golden Banner 1,” instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. cRF-11. “La Casa de Vidrio”, de Lina Bo Bardi, Ubicada en Morumbi, al sur de Sao Paulo, 1952. Fotografía de RF

Fig. cRF-12. “La Casa de Vidrio”, de Lina Bo Bardi, Ubicada en Morumbi, al sur de Sao Paulo, 1952. Fotografía de RF

Fig. cRF-13. “Blue Banner”, instalación en “Reihe:Ordnung sagt Freiheit”, Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburgo, 2009. Fotografía de Philipp Gaisser



Fig. cRF-8



Fig. cRF-9



Fig. cRF-10



Fig. cRF-11



Fig. cRF-12



Fig. cRF-13

* (cont. Fig. cRF-9)

Esta imagen muestra el “Golden Banner 2” instalado en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo como parte de la exposición “La Chanson” en 2011. El material con el que está realizado este *Banner* tiene poco peso, con una caída de tela muy marcada y un material claramente barato, (Johannes Paul Raether se refiere en su conversación a este material como tela de “media de abuela” y le atribuye cierta cualidad repelente, ver p. 216).

(Ver conversación con Mona Kuschel p. 257)

* (cont. Fig. cRF-10)

financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces.

El “Golden Banner 1” aglutinaba y traducía gran parte de los emblemas contenidos en los *Banners* que estaban desplegados en el espacio. Durante la performance éste colgaba amontonado en la barandilla del parquet. Al día siguiente de la performance el grupo se reunió para instalar el “Golden Banner 1” en un espacio público de Valparaíso.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 175, Johannes Paul Raether p. 216 y con Mona Kuschel p. 257)

Fig. cRF-8

“Grey Banner”.

Ibíd. Fig. cMK-7 El “Grey Banner” (2008) está realizado en un material plástico usado habitualmente para la elaboración de pantallas de retroproyección. Este tipo de pantalla se suele usar para que la proyección emerja de forma casi ilusionista desde la oscuridad; como si estuviera flotando en el espacio, la proyección aparece así casi incorpórea. La imagen muestra el “Grey Banner” instalado en el espacio Hermes & der Pfau. Vemos como DFS usa este material precisamente de forma contraria. La superficie de proyección es mínima en relación a la superficie del *Banner* que también sirve para registrar la arquitectura del espacio y los cambios de luz en la zona de la ventana. Este material reaparece en el “X Banner” (2013) también como superficie de retroproyección.

Fig. cRF-9

“Golden Banner 2”.

Ibíd. Fig. cMK-4 El “Golden Banner 2” (2010) fue realizado para albergar al “Golden Banner” (2010) perdido a causa del terremoto en la ciudad de Valparaíso a finales de febrero de 2010. Una línea discontinua de estrellas dibuja las dimensiones exactas del “Golden Banner 1”.*

Fig. cRF-10

“Golden Banner 1”.

Ibíd. Fig. cWM-28 “Golden Banner 1” (2010) fue realizado para la performance ‘El valor del gallo negro’ en La Bolsa de Valparaíso”. Ibíd. cWM-21 Esta performance-vídeo –realizado gracias al apoyo de CEASEX, es un híbrido de formatos, realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo – desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir de parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado*

Fig. cRF-11 y Fig. cRF-12

“La Casa de Vidrio” de la paradigmática arquitecta Lina Bo Bardi fue su primer proyecto construido, ubicado en Morumbi, al sur de Sao Paulo, Brasil. Constituyendo en este momento un Monumento Arquitectónico Nacional, esta casa, abierta hacia la naturaleza, fue diseñada para ser la vivienda de Lina y su marido. Esta construcción, que incorporó un prolijo trabajo en los detalles, se levantó en un suelo con una gran pendiente gracias a las nuevas técnicas industriales del momento”*.

Las fotografías que aporta Rike Frank a la conversación tienen que ver sobre todo con la relación de la arquitectura modernista con el paisaje y textura vegetal que la rodea, gracias a los grandes ventanales de la vivienda y la presencia del textil - en forma de cortina - en todo este juego.

Fig. cRF-13

“Blue Banner”.

La imagen documenta una de las vistas de la exposición individual de Discoteca Flaming Star “Freiheit” en una antigua sala de espera de primera clase en la estación de tren de Harburg (Hamburgo), sede del Kunstverein Harburger Bahnhof. Con una pared de grandes dimensiones y a pocos metros de la entrada habitual, separamos la sala principal, de unos 300m², de la zona de entrada. En el extraño espacio resultante antes de acceder a la sala de exposiciones, instalamos algunos *Banners* y apilamos todo aquello que el Kunstverein tenía guardado tras paredes falsas en distintos huecos del espacio. Los espectadores accedían al espacio por una especie de desván en el que *Banners* cubrían parte de los voluminosos materiales almacenados. La imagen muestra la mirada del espectador hacia la puerta por la que ha accedido a la sala de exposiciones.

*Duque, Karina (2011). “Clásicos de Arquitectura: Casa de Vidrio / Lina Bo Bardi”. <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-114321/clasicos-de-arquitectura-casa-de-vidrio-lina-bo-bardi>> última consulta 04.01.2015.

Fig. cRF-14

“Me pregunto cómo es una sala de exposiciones, un museo, si no hay nada, sólo textiles”.



Fig. cRF-14. “White Banner 3”,
instalación en “Mil Veras Mil
Prinzessinen Mil Centralias”, Centro
de arte dos de mayo, Móstoles, Madrid,
2008. Fotografía de Rafael Suárez

Fig. cRF-15. Aue-Pavillon en documenta
12, Kassel, 2007. Fotografía de RF

Fig. cRF-16. Aue-Pavillon en documenta
12, Kassel, 2007. Fotografía de RF



Fig. cRF-15



Fig. cRF-16

Fig. cRF-14

“White Banner 3”.

Este *Banner* fue realizado principalmente a modo de retrato. Letras recortadas en tela blanca fueron pegadas formando los siguientes nombres: Fernando-Chick-Jack-Gina-Ingrid, evocando y homenajear a distintas personas, artistas y sus alter egos de ficción. Otros emblemas y conjunciones “refuerzan” el retrato.

Ines Schaber ha escrito sobre el uso de nombres en los *Banners* de DFS.

“Los banners de Discoteca Flaming Star son murales con texto y recopilaciones de referencias; (...) Nombres conocidos, nombres que plantean interrogantes y nombres que no nos dicen nada. ¿Son nombres de amigos? ¿Son los nombres de sus héroes? ¿Quieren presentarnos a sus modelos? ¿Dónde están las historias que se esconden tras los nombres? ¿Quién nos las cuenta?” (Álvarez Reyes, 2008:111).

Fig. cRF-15

Ver página siguiente para leer la información sobre esta imagen.

Fig. cRF-16

Aue-Pavillon en documenta 12.

Los curadores de la documenta 12 (2007) querían inscribir las obras mostradas en un espacio expositivo distinto al habitual. Este deseo sumado a la necesidad de tener más superficie expositiva les llevó a encargar a los arquitectos Lacaton & Vassal un pabellón para la pradera situada frente a la Orangerie de Kassel. El proyecto inicial pensado como un espacio tipo invernadero lleno de luz, tuvo que ser profundamente transformado para poder garantizar las condiciones de conservación necesarias para mostrar obras de arte. Estos cambios hicieron de la edificación un objeto de polémica: no sólo los costes se multiplicaron sino que además los arquitectos se distanciaron del mismo. Las fotografías tomadas por Rike Frank durante el proceso de transformación para añadir telas y materiales para bloquear la luz natural nunca han sido publicadas hasta ahora.

Información recopilada en conversación con Rike Frank y en mi contribución con un workshop sobre proyectos de educación política para la preparación de los mediadores de la documenta 12 (2007).

(Más información en: "Aue-Pavillon". <<http://regiowiki.hna.de/Aue-Pavillon>> última consulta 04.01.2015)

El textil como presencia espacial que reconfigura la mirada, cortándola, haciéndola táctil. “Un espacio que tiene que ver con “entender agarrando, tocando” (Rike Frank se refiere a los conceptos alemanes de “greifen” y “begreifen” en castellano “agarrar” y “entender” y a cómo estos aparecen en un texto de Otti Berger). “Sí, sí, la dimensión concreta y táctil a la vez que abstracta y cognitiva de los *Banners*”. A Rike Frank le interesa cómo estas fotografías de los *Banners* no son fotografías de los mismos sino que los *Banners* se ponen en medio del campo de visión de la lente cortando la mirada. Sigue hablando de la relación entre el taller de fotografía y el taller textil de la *Bauhaus*, y el juego de cambio entre el textil y la fotografía. Recalca lo mucho que necesitó la fotografía de los textiles para poder demostrar sus trucos con las lentes y para así poder ascender en la escala. La fotografía podría brillar hasta llegar a ser portada en la revista de la *Bauhaus*. Pero lo que le importaba demostrar a la fotografía era que el futuro estaba en lo visual y como consecuencia había que reprimir lo táctil.



Fig. cRF-17

Fig. cRF-17. “Black Banner 2”, instalación para la grabación de “Lili Marlín”, en el estudio de los artistas, Berlín, 2005. Fotografía de DFS

Fig. cRF-18. “Black Banner 3”, instalación para el performance “Ingrid (Inzwischen) 2009”, en *The Performance Project*, [Performa 09], Nueva York, 2009. Fotografía de DFS

Fig. cRF-18

Fig. cRF-19. “Black Banner 3”, instalación para la performance “Jaccouzi of Muddy Tears”, en “Über Wut/On Rage”, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2010. Fotografía de Ines Schaber

Fig. cRF-20. “Black Banner 3” y “Blue Banner”, instalación en “Salle des Fêtes”, Electron Festival, Batiment d’art contemporain, Geneva, 2010. Fotografía de DFS



Fig. cRF-21. “Stoffe im Raum” de Otti Berger, ReD (Prag) 3, Nr. 5, 1930, Presentación de Bauhaus-Archiv Berlín



Fig. cRF-19



Fig. cRF-20

Vorlage im Bauhaus-Archiv Berlin

STOFFE IM RAUM

ottli berger

ein kleines, aber wichtiges gebiet beherrschen die textilien in der wohnungskultur, um die forderung eines lebendigen bazens zu erfüllen, müssen wir uns klar werden, was *s t o f f* ist und weiter: was *s t o f f* im *r a u m* ist.

zunächst der stoff. wir haben struktur, textur, faktur, farbe. die struktur oder bindung bestimmt den eigentlichen charakter des stoffes, die verbindung der fäden zueinander, dichte oder lockere verkreuzung, dicke oder dünne faktur, rauhe oder glatte - glänzende oder matte - textur (oberfläche).

wir untersuchen die beziehungen in stoff zwischen farbe und material, zwischen farbe und struktur, und wir sehen, dass die möglichkeiten, mit diesen mitteln zum stoff zu kommen, unbegrenzt sind.

die erste voraussetzung ist: die harmonie der verschiedenen beschaffenheiten der anzuwendenden materialien; harmonie in: hart und weich, dick und dünn, matt und glänzend. die nächste voraussetzung ist die ausgeglichtheit der struktur, d.h. das flottieren und kreuzen der verschiedenen fäden untereinander bezüglich haltbarkeit, elastizität und hygiene. die dritte voraussetzung ist die harmonie der farben. als letzte voraussetzung ist dann die geachte ausgeglichtheit wichtig: zwischen zweck (wirtschaftlichkeit) und struktur (aufbau) und faktur (qualität) und farbe. wer diese beziehungen in stoff kennt, hat unbegrenzte möglichkeiten vor sich. er weiss und beachtet: nicht jedes material ist geeignet für jede struktur, nicht jede farbe für jedes material. material verändert sich durch struktur. farbe verändert sich durch material und struktur. seide wirkt verschieden in einer rauhen oder glatten struktur. glatte strukturen reflektieren das licht, rauhe strukturen aber erzeugen beinahe das licht und bilden schatten. hierbei wirft echte seide farbige schatten, kunstseide dagegen dunkle schatten. «man kann in diesem zusammenhang von einer plastik des stoffes sprechen. der stoff wird ausdruck. wozu brauchen wir dann noch blumen, ranken, ornamente? Der stoff selbst lebt. -ein beispiel hierfür: wir müssen uns nicht an das gegenständliche halten. soll das erleben des winters in einem gobelin aus ausdrück kommen, so ist es nicht nötig, einen kalten baum auf hellfarbigem hintergrund und einen raben dazu zu weben.

Bauhaus-Archiv Berlin

Fig. cRF-21

Fig. cRF-17

En la imagen vemos un detalle del “Black Banner 2” instalado en el estudio de DFS para la filmación de parte del material del vídeo “Lili Marlin” en 2005.

Ibíd. Fig. cWM-37 y Fig. cWM-38 El vídeo de Discoteca Flaming Star “Lili Marlin” se apoya en la convención del vídeo clip de música. Durante los 4 minutos que aproximadamente dura se ve una peculiar interpretación de la famosa canción “Lili Marleen”. El material visual mezcla imágenes en las que se ve a cuatro bailarines bailando de cierta forma automática con fragmentos de documentación de una performance realizada por DFS en el estudio de Johannes Paul Raether en París (2004). Los espacios en los que se realiza el baile (estudio de DFS en Berlín) y la performance (estudio de Raether en París) se unen gracias a que en el fondo aparecen los mismos *Banners* colgados en ambos espacios. DFS usa este vídeo durante algunas performances para bailar delante de la proyección integrando la sombra en el baile enmarcado por el *Banner* proyectado.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 186)

Fig. cRF-18

La imagen muestra el “Black Banner 3” durante un instante de la performance “Ingrid (Inzwischen) 2009” realizada como contribución a la Performa 09 . Este *Banner* está realizado en una malla de andamiaje de densidad media, material que hace posible trabajar fácilmente con grandes dimensiones y configurar el espacio a través de sus transparencias y densidades. Para la ocasión de esta performance lo instalamos como eje central del mismo, situando al público a ambos lados del *Banner*. En los 40 minutos que dura la performance la co-performer y bailarina Maren Maurer apenas consigue recorrer una vez la longitud del *Banner* a ambos lados del mismo, deslizándose casi imperceptiblemente por el espacio.

Fig. cRF-19

La performance “Jacouzzi of muddy tears” fue desarrollado por encargo para la exposición de “Über Wut” comisariada por Valerie Smith en Haus der Kulturen der Welt (Berlin). Uno de los elementos en la exposición era una estructura de mesas y bancos realizada por el colectivo berlinés “Ifau” para diversas actividades temporales que formaban parte de la muestra. La performance, de unos 45 minutos de duración, es una superposición compleja y densa de fragmentos de “The Making of the Americans: Being a History of a Family’s Progress” leídos por la actriz Dagmar Gabler y capas de sonido improvisado y pregrabado así como *samples* de “Jaccouzi Of Tears” de Muslimgauze.

“Black Banner 3” fue instalado colgando del techo, en ángulo recto, a lo largo de la estructura de “Ifau” como forma de recoger, definir el espacio y retar su simetría al abarcar sólo parte del perímetro.

Fig. cRF-20

Para esta performance llamada “mehr, mehr, sehr”, realizada en colaboración con Johannes Paul Raether y Voin de Voin en la exposición “Salle des Fetes”, concebimos un collage performativo que se extendía a lo largo de 3 horas por todo el espacio expositivo. Algunos *Banners* de Discoteca Flaming Star fueron instalados principalmente en el amplio vestíbulo expositivo del que nacen las escaleras que dan acceso a otras plantas, consiguiendo así un espacio más recogido y definido. La imagen muestra el “Black Banner 3” y el “Blue Banner”.

Fig. cRF-21

“Stoffe im Raum”.

Rike aporta a la conversación este “texto–como imagen” de la artista de la *Bauhaus* Otti Berger, considerada como una de las pioneras del arte textil. En este artículo publicado en 1930, la artista reflexiona sobre “qué es el textil en el espacio”, aludiendo a las cualidades materiales de este y cómo los textiles tiñen las sombras de colores para llegar a decir que “el textil vive”. La búsqueda en torno al textil ha de perseguir esa vida y no una imagen. En el texto también reflexiona sobre diversas cualidades sinestésicas en los textiles y sobre esa dimensión táctil de *begreifen* (“entender”, que en alemán se compone de “greifen”, “asir”, “agarrar”).

El carácter híbrido de algo funcional y de obra de arte a la vez. A Rike Frank le interesa esa condición abierta de los textiles que posibilita que la forma en que los textiles son mostrados defina o fije esa condición: unas veces más cercanos a la condición de objeto de las artes aplicadas (con cierto carácter de servicio) y otras veces como obra de arte.

Fig. cRF-22. “Free-Hanging Room Divider” de Anni Albers (1949), en “Tribute to Annie Albers”, Nueva York, 1994. Fotografía de MoMA

Fig. cRF-23. “Golden Banner 2” y “Silver Banner”, instalación en “Intoleranz / Normalität”, Grazer Kunstverein, Grazer, 2012. Fotografía de Grazer Kunstverein

Fig. cRF-24. Trabajos de Anni Albers, en “Tribute to Annie Albers” [MoMA Exh. #1687, July 14, 1994-end of November 1994], Nueva York, 1994. Fotografía de MoMA



Fig. cRF-22



Fig. cRF-23



Fig. cRF-24

Fig. cRF-22

“Free-Hanging Room Divider”.

Las imágenes muestran obra textil de Annie Albers en dos constelaciones distintas, la una a modo de obra, como un cuadro suspendido en el espacio, y la otra colgando sobre soportes a modo cuasi percha.

Annie Albers dirigió a partir de 1931 el taller textil de la *Bauhaus*. Su dedicación a este medio le llevó a investigar diversas cualidades de materiales y técnicas para desarrollar textiles como los realizados para el edificio Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundesschule (1929) con cualidades de absorción de sonido y reflexión de la luz. En la *Bauhaus* experimentó con el diseño de distintos textiles para diversos usos (particiones, revestimientos de pared, telas para muebles...). Rike asegura que es muy interesante ver cómo la misma obra de esta artista ha sido llevada a distintas condiciones de obra arte o arte aplicado en distintas exposiciones y formas de exhibición.

Fig. cRF-23

La imagen muestra una vista de la instalación de Discoteca Flaming Star en la exposición “Intoleranz / Normalität” en Graz en 2012. El “Golden Banner 2” está sobre la baranda de bajada al sótano y un fragmento del “Silver Banner” “flota” en el espacio frente al ventanal de la sala. Discoteca Flaming Star propuso al curador de la exposición, Daniel Pies, usar el montaje y el proceso expositivo como una fase de producción en la entonces inacabada instalación de vídeo “Eigentlich 12 Mal Alissa”. Cargados con los datos del vídeo de dos canales y numerosos *Banners* pasamos varios días trabajando en la institución como si se tratara de nuestro estudio. De esta experiencia nació el “X-Banner”.

(Ver conversación con Mona Kuschel p. 244)

Fig. cRF-24

Ver página anterior para leer la información sobre esta imagen.

Los *Banners* posibilitan la reconfiguración de la mirada y la presencia física de las personas pero también afecta a la forma de documentación de un espacio. La cámara documenta el espacio desde ángulos insospechados al fotografiar la presencia de un *Banner* de grandes dimensiones.



Fig. cRF-25

Fig. cRF-25. “Puto Poder Banner”, instalación en el estudio de los artistas para Whitney Independent Study Program, Nueva York, 2005. Fotografía de DFS

Fig. cRF-26. “Não-ideias” de Marta Neves (2001), Diversas pancartas instaladas en la Bienal 31 de Sao Paolo, 2014. Fotografía de RF



Fig. cRF-26

Fig. cRF-25

“Puto Poder Banner”

Ibíd. Fig. cMK-13 “Puto Poder Banner” es el único *Banner* de DFS hasta esta fecha que cuenta con elementos gráficos tan marcados. Realizado en Nueva York, en el Whitney Independent Study Program. Este *Banner* es explícitamente un amuleto que ha de proteger “contra aquellos que quieren herirte y hacen como si no se diesen cuenta”.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 139 y Mona Kuschel p. 252)

Fig. cRF-26

En la pancarta de la artista Marta Neves instalada en la Bienal de Sao Paolo 2014 leemos:

ADRIANO QUERÍA SER UNA VACA TENER VARIOS ESTÓMAGOS EN ROTACIÓN JAPONESA DEBIDO A QUE NO TIENE IDEA DE CÓMO TRANSFORMARSE EN ESTA DEIDAD RUMIANTE LLEVA UN CEPILLO DE DIENTES Y SE PROVOCA EL VÓMITO EN EL BAÑO DEL RESTAURANTE. (Traducción de Manuela Lomba y Cristina Gómez Barrio)

Sobre esta serie de pancartas iniciadas por Neves en 2001 leemos en una entrevista:

“MN: Espero que las personas, independientemente de su formación profesional, de su estatus social, se vean de alguna manera representadas allí. No conseguimos, aunque estemos tan presionados todos los días, transformarnos en máquinas para generar soluciones para nosotros mismos. Entonces, tenemos “não-ideias” (“no ideas), o sea, fallamos. Pero los fallos son lo que me interesan quizás más que los aciertos. Es en los fallos donde está la vida, con toda su potencia creadora. Incluso cuando no creamos, incluso cuando no acertamos. En los fallos estamos nosotros, los anti-héroes, las personas comunes, las personas que dudan. La vida cotidiana tiene esa belleza de lo anverso”. (Covalán, 2014)

Transcripción del texto original de la pancarta: ADRIANO QUERIA SER UMA VACA PARA TER VÁRIOS ESTÔMAGOS NO RODÍZIO JAPONÊS. POR NÃO TER IDEIA DE COMO SE TRANSFORMAR NA DIVINDADE RUMINANTE. ELE CARREGA UMA ESCOVA DE DENTE E FORÇA O VÔMITO NO BANHEIRO DO RESTAURANTE

Estas imágenes quizá sean más una forma de volver a enfatizar la relación de función de los textiles. Los textiles como algo en primer plano y/o como superficie de fondo.

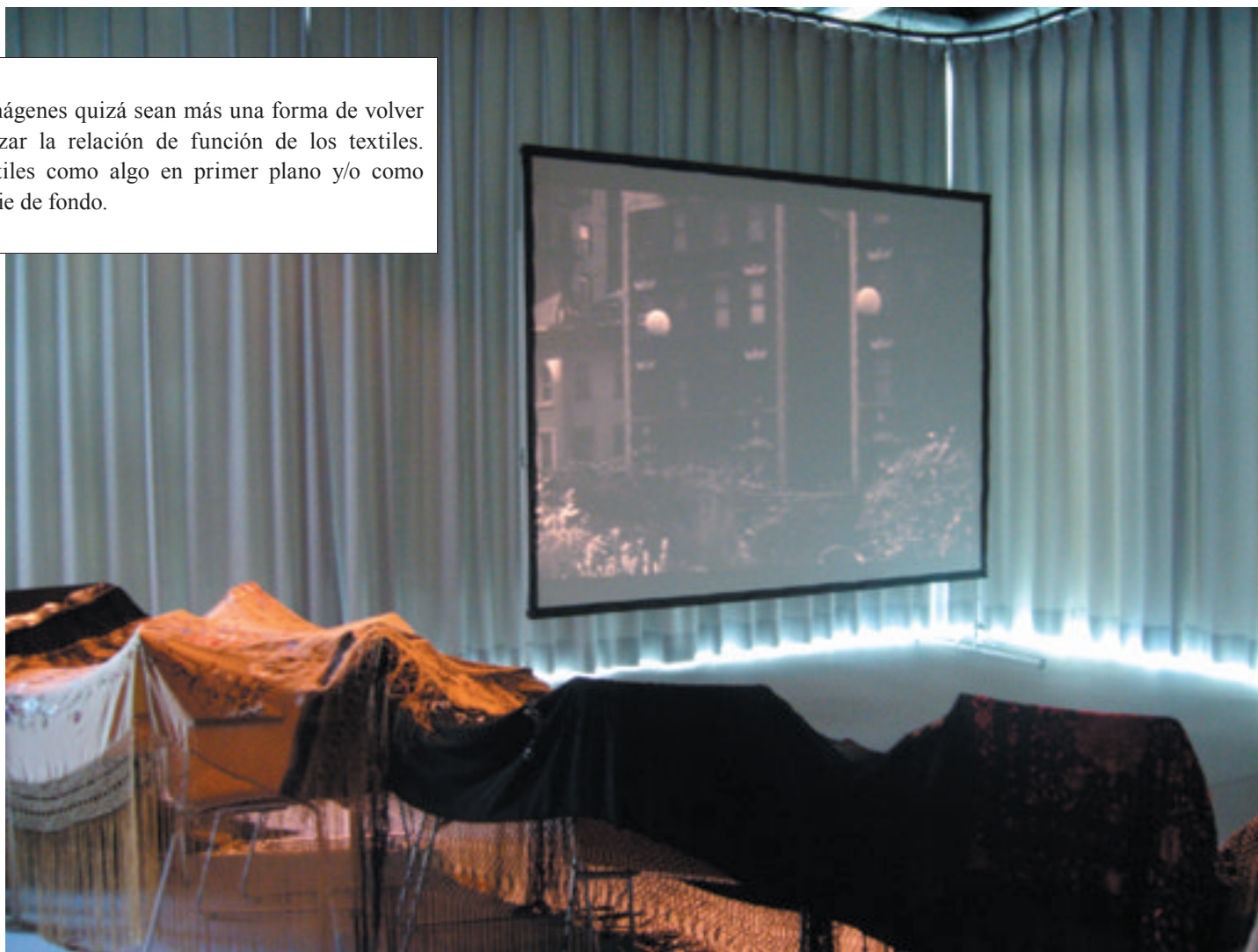


Fig. cRF-27

Fig. cRF-27. “Wurf Banner! (para La Vera)”, instalación en Heinrich-Böll-Stiftung, Berlín, 2008. Fotografía de DFS

Fig. cRF-28. Pasillo de la Neue Galerie durante la instalación de documenta 12, 36 Kassel, 2007. Fotografía de RF



Fig. cRF-28

Fig. cRF-27

El “Wurf Banner” arrojado sobre unas sillas de una sala del centro de educación política Fundación Heinrich Böll (Berlín). Se trata de una sala de conferencias y seminarios dotada con cortinas que ayudan a oscurecer el espacio para presentaciones en vídeo durante las horas de sol. Instalamos una pantalla de proyección frente a estas, reconfigurando las direcciones dadas por la técnica para seminarios y eventos instalada de forma permanente en el espacio. En la pantalla de proyección se ve la obra de diapositivas: “This garden I grew for you” (Cristina Gómez Barrio, 2003-4). Parte del mobiliario, cubierto por el “Wurf Banner”, servía de soporte a los elementos técnicos necesarios para la proyección. Rike se refiere a esta imagen donde las cortinas del espacio reciben una nueva función: la de servir de fondo de una obra siendo su estado puesto en cuestión al haber una obra textil también instalada en el espacio, el propio *Banner*, al que también le ha sido asignada una función, la de “adornar” el soporte de la técnica. El “Wurf Banner” se compone de mantones de manila de seda defectuosos, pegados unos a otros longitudinalmente.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 135)

Fig. cRF-28

Esta imagen, tomada por Frank, muestra el proceso de instalación del trabajo de Andrea Gayer en el pasillo del nivel 1 en la Neue Galerie de Kassel para la documenta 12. La imagen muestra el énfasis y ambición de los curadores de la documenta de inscribir las obras en un espacio distinto al habitual. En los huecos entre columna y columna se colgaron textiles que servían de fondo a paneles de madera sobre los que iban montados dibujos de Andrea Gayer. La solución habitual es la de construir con la ayuda de paredes modulares de *pladur* una superficie homogénea sobre la que instalar directamente las obras a mostrar.

El performance y el enfoque del cuerpo performativo con el textil.

Frank asegura que uno de los logros de Discoteca Flaming Star es el de dar a esa idea de máxima eficacia, de rendimiento performativo, otra gramática. Está profundamente pensado pero en su dimensión visual reformulamos el concepto de máximo rendimiento, de lo que significa un resultado óptimo. “La mirada hacia arriba de la gimnasta y vuestra mirada hacia abajo”, el balanceo torpe de Wolfgang, enmarcado por el *Banner* a un lado y el *Banner* excediéndose por el suelo mientras en él se lee “body of nonsense”.



Fig. cRF-29. “Grey Banner 2”, fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS

Fig. cRF-29

Fig. cRF-30. “Golden Banner 2”, instalación en “El Valor de gallo negro (Buthe-Tower-Bolsa)”, part 2 of Gruppenbild, Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, 2010. Fotografía de DFS

Fig. cRF-31. “White Banner 2”, instalación durante la performance “Briganti”, en “Seen, Unseen, Scene”, Passerelle, Brest, 2009. Fotografía de DFS

Fig. cRF-32. Atleta de Gimnasia rítmica. <http://de.wikipedia.org/wiki/Rhythmische_Sportgymnastik> última consulta 12.01.2015



Fig. cRF-30



Fig. cRF-31



Fig. cRF-32

Fig. cRF-29

En esta imagen vemos el “Grey Banner 2” en un fotograma de “El valor del gallo negro” (2010).
Ibíd. Fig. cWM-21 Fue creado para apoyarnos durante la performance-taller-filmación “El valor del gallo negro” realizado en la “Bolsa de Valparaíso” (2010) gracias al apoyo de SEACEX. “El valor del gallo negro” es un híbrido de formatos, realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo –desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir del parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces.

En las instalaciones conjugamos su texto abierto y de estructura repetitiva así como su superficie plateada y fragmentada comunicando distintas partes de espacios “intranquilos”, en los que hay mucha información visual.

Fig. cRF-30

“Golden Banner 2”

Ibíd. Fig. cMK-18 El “Golden Banner 2” (2010) fue realizado para albergar al “Golden Banner 1” (2010) perdido durante y a causa del terremoto en la ciudad de Valparaíso a finales de febrero de 2010. Una línea discontinua de estrellas dibuja las dimensiones exactas del “Golden Banner 1”. Durante la exposición individual “El valor del gallo negro (Buthe-Tower-Bolsa), en NBK (Berlín, 2010), en la que se podía ver el vídeo realizado durante el performance en la Bolsa de Valparaíso, este *Banner* cubría una pared en el espacio. DFS no eliminó esta pared de la arquitectura de la exposición anterior sino que la usó para aislar el espacio de proyección e instalar un *Banner* demasiado grande para una pared demasiado pequeña. Un *Banner* ayudando a mantener los restos...

(Ver conversación con Mona Kuschel p. 260)

Fig. cRF-31

El “White Banner 2” ayudó a configurar el espacio en el que realizar la performance “Duet nr. 2” en el Centro de Arte Pasarelle (2009) durante el festival de danza de la ciudad. El espacio se reconstruyó en distintas direcciones durante la performance. Esta reconfiguración, la mirada hacia abajo y el equilibrio torpe es lo que recalca Rike Frank en esta constelación. La imagen capta el momento de interpretación de “Briganti”, en este caso distinto al habitual (comparar con la conversación con Wolfgang Mayer p. 171), ya que por enfermedad Olga Probst substituyó a Cristina Gómez Barrio en la realización de la performance; por esto el canto – en esta ocasión – no se interpretó en directo sino que fue reproducido y el énfasis fue puesto en la danza torpe de Wolfgang sobres sus tacones subido a lo alto de una mesa.

Fig. cRF-32

Rike Frank escogió esta imagen ya que muestra el gesto virtuoso y exagerado de la mirada hacia arriba de esta gimnasta rítmica.

Fig. cRF-33

Rike Frank nos cuenta cómo la invitación realizada por Herbert Bayer para la exposición “*Bauhaus 1919–1928*” en el MoMA de 1938 le lleva a imaginarse los movimientos de participantes y espectadores, representándolo de forma bidimensional. Un discurrir imaginado como la caída de una tela que corta la rigidez de la arquitectura del espacio expositivo y que cambia las formas y la sensación de transitar por la exposición. Confirmamos la impresión que tenemos ambas sobre la fascinación que produce esta imagen y que procede de su capacidad de representar un reto a la dureza de la sala de exposiciones contraponiendo la dinámica social del movimiento del espectador. Más allá de una mera visualización de los posibles recorridos de los visitantes de la exposición es una especie de invocación a ese movimiento, invita a ello. Así como la propuesta de “Grito Manifesto” tiene que ver con esa estructura abierta y definida a la vez que incita a la presencia y a la permanencia dinámica tal y como funciona el “Treppen Banner”. (Rike Frank puntualiza que también le recuerda a los diagramas de Ricardo Bausbaum –en p. 336 la conversación trae consigo una imagen de una obra de este artista brasileño, si bien distinta a uno de sus diagramas)

Fig. cRF-33. “*Bauhaus 1919-1928*”, Plano de exhibición de MoMA de Herbert Bayer (1938), Nueva York, 1938, Imagen de MoMA

Fig. cRF-34. “*Treppen Banner*”, instalación en “*Demonstrationen.VomWerdennormativerOrdnungen*”, Frankfurter Kunstverein, Fráncfort, 2012; Fotografía de Norbert Miguletz

Fig. cRF-35. “*Grito manifesto*”, manifiesto con arte en la vía pública, Curitiba, 1984. <www.aartedesergiomoura.wordpress.com> última consulta 12.01.2015.

Fig. cRF-36. “*Treppen Banner*”, instalación en “*Topsy Turvy - Celebrating another World*”, De Appel, Ámsterdam, 2012. Fotografía de De Appel

Fig. cRF-37. “*Treppen Banner*”, instalación durante la Performace “*Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #4 Körper*”, Frankfurter Kunstverein, Fráncfort, 2012. Fotografía de Norbert Miguletz

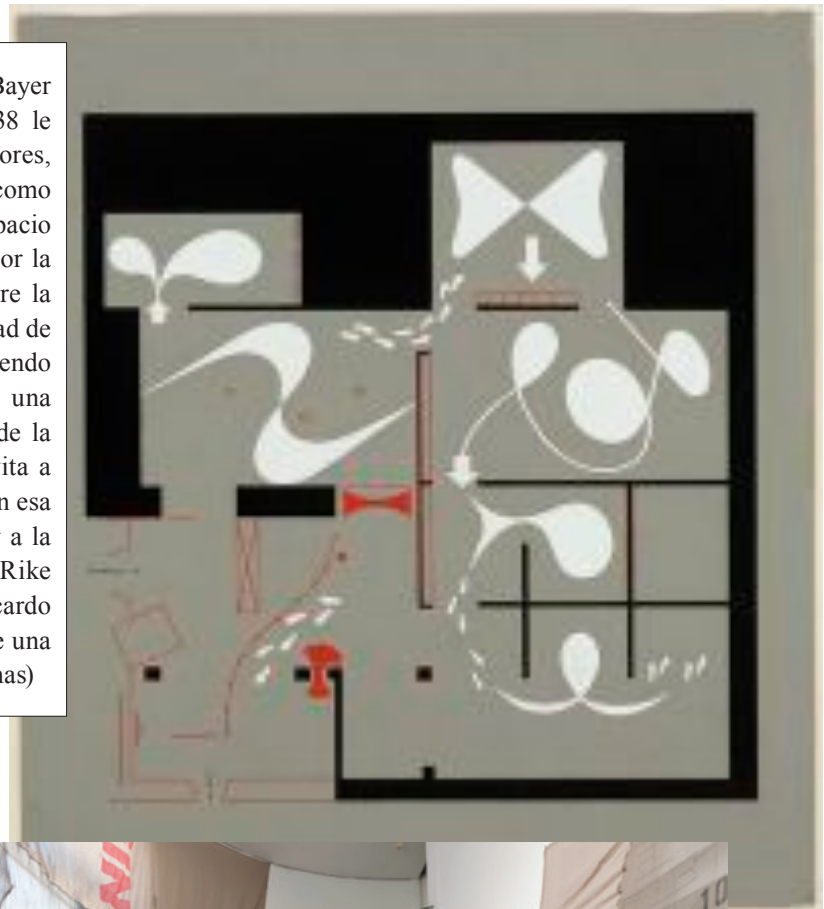


Fig. cRF-34

Fig. cRF-35

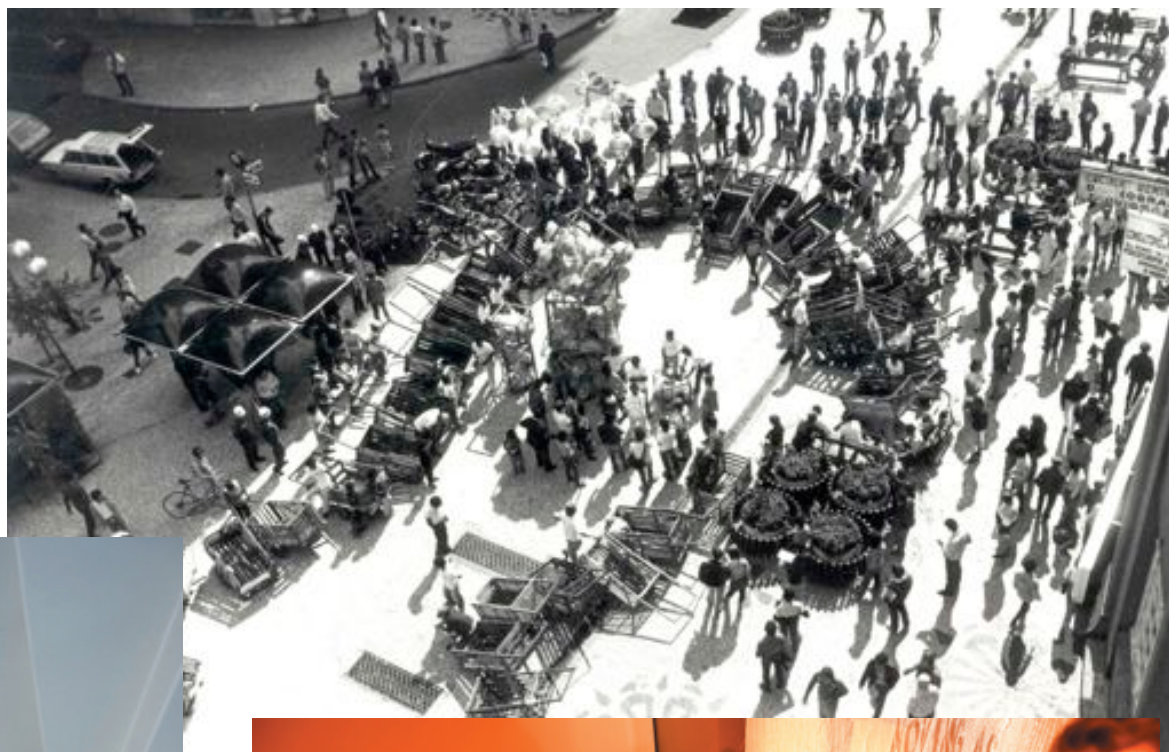


Fig. cRF-36



Fig. cRF-37

Fig. cRF-33

Frank asegura que este trabajo de Bayer (1900-1985) no sólo mostraba los planos de la exposición “*Bauhaus* 1919-1928” sino que también sirvió como tarjeta de invitación de la misma*. La exposición fue organizada por el MoMA a finales de 1938, el mismo año en el que Bayer emigró a los Estados Unidos. En este país, Bayer desarrolló trabajos de diseño principalmente y fue consejero de diseño para diversas instituciones.

Bayer realizó gran parte de las invitaciones para las Fiestas de la escuela de la *Bauhaus*.

Mas información:

<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=287> última consulta 4 Enero 2015.

<http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=399> última consulta 4 Enero 2015.

* No hemos podido contrastar esta información en ninguna de nuestras consultas bibliográficas y documentales en el archivo de la *Bauhaus* en Berlín.

Fig. cRF-34 y Fig. cRF-36

“Treppen Banner”

Ibíd. Fig. cWM-13 El “Treppen Banner” se compone de una mezcla de tejidos: uno de algodón tipo arpillera comprado al metro y otro realizado para este *Banner* con hilo de bambú tejido con hilo reflector (también se aplicó hilo reflector en partes de la arpillera). El brillo y reflejo de estos elementos se perciben sutilmente gracias al movimiento de subida y bajada del espectador por la escalera en la que se instala. La fotografía muestra el brillo del hilo reflector en toda su intensidad gracias al flash de la cámara.

Ibíd. Fig. cWM-11 Este *Banner* fue tejido en colaboración con la diseñadora textil Elyse Allen (Nueva York) y producido por el proyecto*

Fig. cRF-35

SENSIBILIZAR – ARTE NA RUA (1983 – 1987)

“Grito manifesto”, manifiesto con arte en la vía pública, en colaboración con recolectores de papel en la vía XV, Curitiba, Brasil, 1984.

Moura, Sergio (2010). “Sensibilizar – arte na rua, ação “Grito manifesto”, executada em parceria com os catadores de papel na rua XV em 1984.”. <<https://aartedesergiomoura.wordpress.com/sensibilizar-ser-sensivel-e-a-mais-bela-manifestacao-do-ser-humano/foto-grito-manifesto-1984/>> última consulta 04.01.2015.

* (cont. Fig. cRF-34 y Fig. cRF-36)

de excelencia de “La ideación de órdenes normativos” de la universidad Goethe de Frankfurt am Main. Vivimos y trabajamos durante el período de concepción de este *Banner* en el estudio del Kunstverein de Frankfurt, en cuya escalera se encuentra la pintura de Blinky Palermo “Treppenhaus 2” realizada por el artista para la Experimenta 4 en 1971. Esta obra sirvió en gran parte de apoyo e inspiración para “Treppen Banner”.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 147 Johannes Paul Raether p. 217 y Mona Kuschel p. 277)

Fig. cRF-37

La imagen muestra el “Treppen Banner” durante un instante de la performance “Eigentlich 12 Mal Alissa”.

Rike Frank cuenta cómo las imágenes de los “Dawn Banners” se han ligado a una fotografía de su archivo que documenta uno de sus proyectos curatoriales, el “European Kunsthalle” en Colonia. Habla de cómo articular una conexión con algo que está fuera. Espacio exterior-espacio interior y esa interferencia en la textura del espacio urbano. Estamos en el interior de un pasaje pero estamos en un espacio externo. Cuando desplegamos los *Banners* y proyectamos los vídeos sobre el textil oscuro los “Dawn Banners” adquieren la función de cambiar dónde estamos, tanto si estamos en un momento diurno con más luz o en uno nocturno más oscuro. A la vez ambas formulan una dependencia de la imagen mediática de ese dispositivo, de ese elemento.



Fig. cRF-38

Fig. cRF-39

Fig. cRF-38. “Dawn Banners”, instalación con vídeo-instalación de 3-canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. cRF-39. “Dawn Banners”, instalación con vídeo-instalación de 3-canales, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014. Fotografía de The Kitchen

Fig. cRF-40. European Kunsthalle c/o Ebertplatz, Colonia, 2008. Fotografía de RF

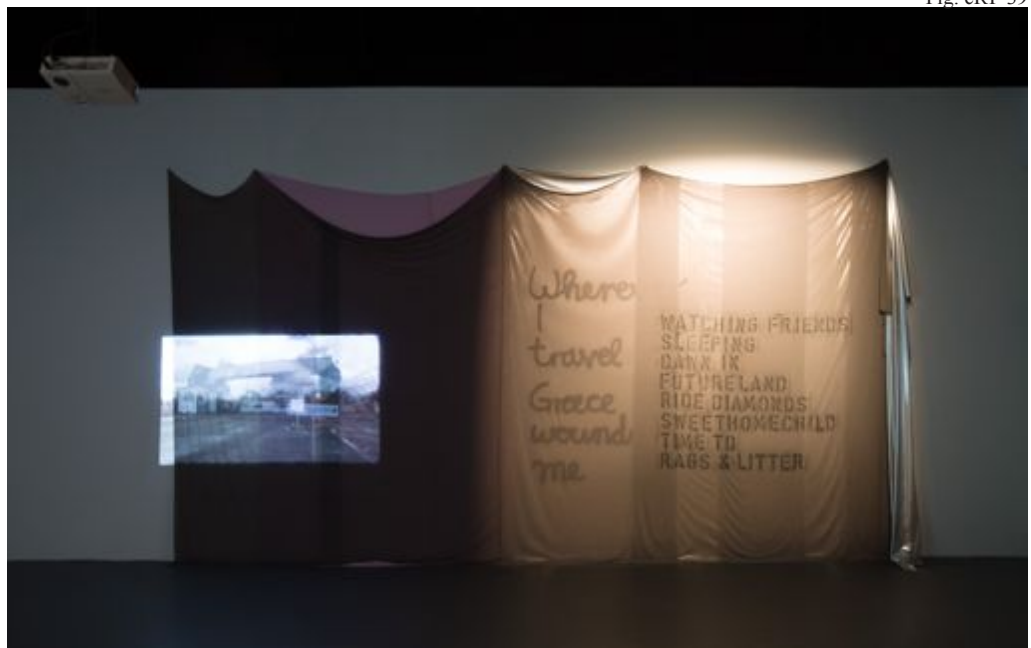




Fig. cRF-40

Fig. cRF-38 y Fig. cRF-39

“Dawn Banners”.

Ibíd. Fig. cWM-16 Los “Dawn Banners” son parte de la instalación “Sticky Stage” en The Kitchen durante la exposición “The rehearsal” (Nueva York, 2014). Los “Dawn Banners” fueron realizados para evocar la transición del amanecer y el anochecer. DFS necesitaba un elemento que conectase estos tiempos necesarios en la estructura de su performance e instalación “Sticky Stage”, ya que la sala de exposiciones de The Kitchen no cuenta con ventanas, al contrario que la sala de exposiciones de Künstlerhaus Stuttgart para la que DFS produjo la primer performance del mismo nombre. La elección de los materiales y de un sistema que permita colgar y descolgar el *Banner* en capas y fragmentos construyen esta función casi totémica de los *Banners*. Durante la exposición y la performance artistas y curador cambian la forma de colgar los *Banners* a “modo de día” o “modo de noche”.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 155, Johannes Paul Raether p. 213 y Mona Kuschel p. 257)

Fig. cRF-40

“La European Kunsthalle se ve a sí misma como una base para una amplia gama de formas de arte, que incluye tanto formas de arte conocidas, interdisciplinarias como formas experimentales. Se plantea como un foro en el que se atribuye similar importancia al aspecto de la producción artística, como a la presentación y a la reflexión del arte y la cultura. Valora la investigación fundada y desarrolla formatos expositivos innovadores para la variedad de los medios artísticos.

La Kunsthalle Europea se inició en 2005 para desarrollar conceptos y el potencial del modelo Kunsthalle para su proyección futura. Como plataforma discursiva sin espacio propio, la Kunsthalle Europea desarrolló en los dos años de su fase de puesta en marcha bajo la dirección de Nicolás Schafhausen y Vanessa Joan Müller una forma propia de práctica institucional.

Entre 2008 y 2010, el programa de la Kunsthalle Europea fue realizado por un equipo europeo con: Astrid Wege (Colonia), Rike Frank (Berlín / Viena) y Anders Kreuger (Lund / Vilnius). En esta segunda fase del proyecto “European Kunsthalle c / o Ebertplatz” (2008/09), la arquitectura expositiva temporal de la Kunsthalle Europea - en el centro de la ciudad de Colonia en la plaza Ebert - fue realizada por Dorit Margreiter con elementos modulares. Allí se celebraron exposiciones, proyecciones de películas y eventos (...)

“Die European Kunsthalle versteht sich als Basis für ein breites Spektrum an Kunstformen, die bekannte wie noch nicht etablierte Ansätze der Gegenwartskunst umfasst und disziplinenübergreifend und experimentell vorgeht. Sie begreift sich als Forum, das dem Aspekt der künstlerischen Produktion eine ähnlich große Bedeutung beimisst wie der Präsentation und der Reflexion von Kunst und Kultur. Sie weiß um den Stellenwert einer fundierten Recherche und entwickelt der Vielfalt künstlerischer Medien gemäß innovative Formate des Ausstellens.

Die European Kunsthalle wurde 2005 initiiert, um Konzepte und Potenziale des Modells Kunsthalle perspektivisch weiterzuentwickeln. Als diskursive Plattform ohne eigenen Raum entwickelte die European Kunsthalle in den zwei Jahren ihrer Gründungsphase unter der Leitung von Nicolaus Schafhausen und Vanessa Joan Müller eine eigene Form institutionellen Handels.

Zwischen 2008 und 2010 wurde das Programm der European Kunsthalle von einem europäisch besetzten Team mit Astrid Wege (Köln), Rike Frank (Berlin / Wien) und Anders Kreuger (Lund / Vilnius) geleitet. In diese zweite Phase fallen die Projekte „European Kunsthalle c/o Ebertplatz“ (2008/09), die temporäre Verortung der European Kunsthalle auf dem innerstädtischen Kölner Ebertplatz in einer von Dorit Margreiter entworfenen modularen Raumgestaltung, die Schauplatz für Ausstellungen, Film-Screenings und weitere Veranstaltungen (...).

<<http://www.eukunsthalle.com/>> última consulta 04.01.2015.

Todas estas imágenes muestran cuestiones de orden, de ordenación de sujetos, y todas en presencia y en relación de textiles, dice Frank. “Como el momento en el que nos conocimos o encontramos por primera vez, en la performance de Ricardo [Basbaum]”. Cómo el acto formal de tejer se puede trasladar a estructuras sociales. Como Klee, que durante su periodo de docencia en la *Bauhaus* se centró, por este motivo precisamente, en el estudio de textiles como una dimensión de la cuestión sobre la imbricación del arte en la sociedad. Para Rike Frank, el hecho de que se vea texto en los *Banners* y texto en las espaldas de los co-performers en la imagen que muestra un instante del performance “Eigentlich 12 Mal Alissa” en Bregenz, propone algunas preguntas: ¿Cuál es el papel de estas personas? ¿Son “material”? ¿Son “objeto”? ¿Pueden tener voluntad propia? Y continúa: El textil y el texto presente en diversas capas del espacio hace que esa construcción espacial y de relaciones se renegocie constantemente durante la performance. “¡Sí!”, asiento yo sorprendida sabiendo que Rike Frank no ha visto este performance, y añado: “esta negociación constante de papeles y posiciones de co-performers y público en el espacio se vuelca del todo cuando los co-performers (hacia la tercera última parte de la performance) toman la iniciativa y distribuyen pequeños dibujos originales entre el público”.

Fig. cRF-41. “YOU ME”, series de Ricardo Basbaum, Nueva York, 2009. Fotografía de RF

Fig. cRF-42. “Bildnerische Form- und Gestaltungslehre” de Paul Klee, página de manuscrito, por 1928, Copia de exhibición de Zentrum Paul Klee, Berna

Fig. cRF-43. “Silver Banner”, instalación durante la performance “Eigentlich 12 Mal Alissa”, en Kunsthau Bregenz, KUB Arena, Bregenz, 2013. Fotografía de Matthias Rhomberg



Fig. cRF-41

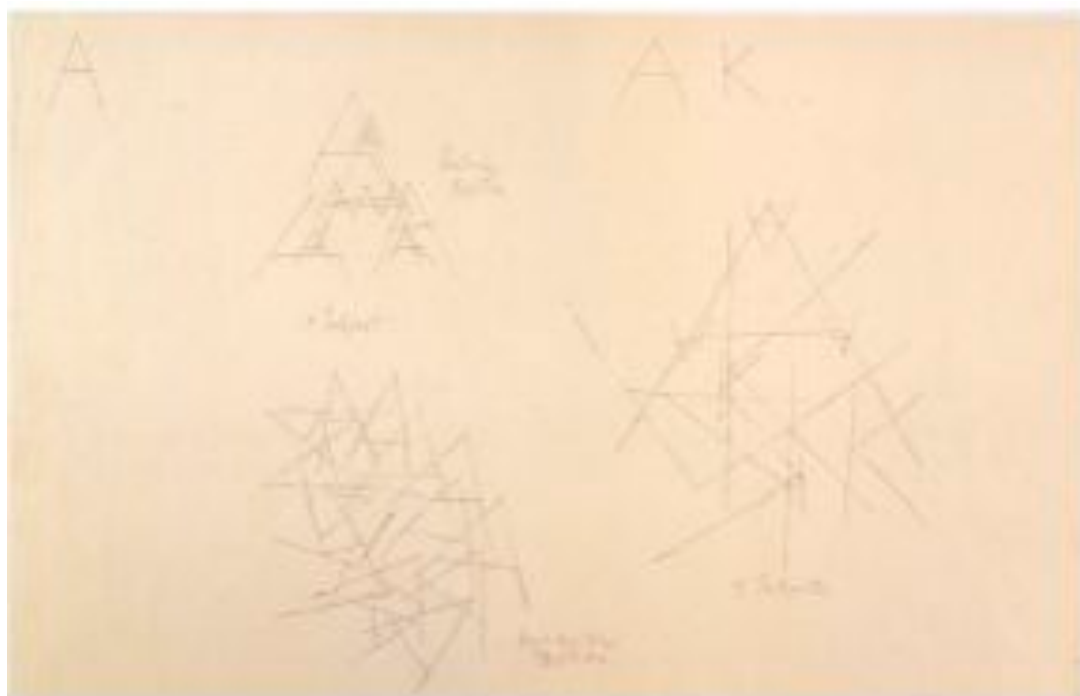


Fig. cRF-42

Fig. cRF-43



* (con. Fig. cRF-41)

“Ricardo Basbaum (São Paulo, born 1961) is known as an artist, curator and writer. His theoretical and philosophical research focuses on the concept of the “organic line,” as developed by Brazilian artist Lygia Clark. Her interest in the “continuity between artwork and real world” finds its correspondences in Basbaum’s art practice, which takes the form of installations, spatial interventions, drawings and conversational pieces extending over several years and continents. The wall diagram at Ludlow 38 is part of the ongoing Me–You series. On a monochrome background a relational map of lines and words sketches heterogeneous encounters and time zones with feedback loops. “A diagram is conceived of as a surface which triggers thinking processes, narratives, histories, stories. In that sense, if you let yourself be captured by its lines and words, you will be taken elsewhere – and when you get back, you won’t be the same; such is the promise articulated in transformational processes.”

<<http://www.ludlow38.org/index.php/?upcoming/friedl-kubelka-gerard-byrne-ricardo-basbaum/>> última consulta 04.01.2015.

Fig. cRF-41

“YOU ME”.

La imagen fue tomada por Rike Frank durante la performance realizada por Ricardo Basbaum en 2009, con ocasión de la exposición colectiva de Friedl Kubelka, Gerard Byrne, Ricardo Basbaum, en Ludlow 38, de la que ella fue curadora.

En la nota de prensa de la exposición Rike Frank escribió:

“Ricardo Basbaum (nacido en 1961 en São Paulo) es conocido como artista, curador y escritor. Su investigación teórica y filosófica se centra en el concepto de la “línea orgánica”, desarrollado por la artista brasileña Lygia Clark. El interés de Clark por la “continuidad entre la obra de arte y el mundo real” encuentra sus correspondencias en la práctica artística de Basbaum, en forma de instalaciones, intervenciones espaciales, dibujos y trabajos de conversación que se extienden durante varios años y continentes. El diagrama realizado en la pared en Ludlow 38 es parte de la actual serie de “Me–You”. Sobre un fondo monocromo, un mapa relacional de líneas y palabras esboza encuentros heterogéneos y zonas horarias con bucles de retroalimentación. “Un diagrama es concebido como una superficie que provoca procesos de pensamiento, narraciones, historias, relatos. En ese sentido, si te dejas atrapar por sus líneas y palabras, serás transportado a otro lugar –y cuando vuelvas, no serás el mismo, tal es la promesa articulada en los procesos de transformación “.*

Fig. cRF-42

“Bildnerische Form- und Gestaltungslehre”.

Este dibujo de Klee corresponde a uno de sus cuadernos en los que estudió la teoría de la organización. Los cuadernos formaban parte de sus investigaciones realizadas en la *Bauhaus*, sobre la docencia artística en sí y sobre diversos aspectos de la plástica. En este caso leemos en el inventario del archivo de la Fundación Max Bill, que se trata de “Polifonía linear activa”. Estos escritos y dibujos han sido hasta ahora estudiados desde una perspectiva de relaciones entre imagen y música. Rike propone que todavía queda por explorar la relación que estas investigaciones encierran entre textil y organización social. Rike asegura que durante su período docente en la *Bauhaus*, Klee se centró mucho en el estudio de textiles. En el tejer como una técnica pero también en un sentido más amplio, como una posibilidad distinta de pensar en composición en tanto que densidad y polifonía, así como también una tercera dimensión en la que se ocupó de su posicionamiento dinámico en la sociedad. Todo ello partiendo del tejer. “El tejer como abstracción del entrecruzamiento de sujetos”.

*Rike Frank nos relata esta información en base a sus conversaciones con la curadora del centro Paul Klee en Berna. Más información sobre el centro documental y de investigación en torno a la obra de Klee en: <<http://www.zpk.org/en/collection-research/collection-archives/scientific-archive-45.html>> última consulta 07.04.2015.

Fig. cRF-43

“Silver Banner”.

La imagen muestra un instante de la performance “Eigentlich 12 Mal Alissa” en un hueco de la escalera de evacuación de Kunsthaus Bregenz, un pequeño espacio no accesible para el público que visita el museo. En “Eigentlich 12 Mal Alissa” estamos junto a 4 co-performers y público en un espacio muy pequeño, casi agobiante. El punto de partida de este performance es una reflexión relatada sobre la naturaleza de la monstruosidad y nuestra búsqueda compartida de su cercanía. Durante la performance los conceptos de monstruosidad y monstruo empieza a oscilar y son planteados como conceptos en constante definición. Los textos que necesitamos leer y cantar durante la performance están escritos en las espaldas de los co-performers. Conceptos, texto y cuerpos son constantemente reposicionados a lo largo de la duración de la performance.

Ver: (Witzgall & Stakemeier (ed.) (2014). “Eigentlich 12 Mal Alissa”. Discoteca Flaming Star (Cristina Gómez Barrio & Wolfgang Mayer”. *Macht des Materials / Politik der Materialität*. Zurich: Diaphanes. p. 178)

Las imágenes se han juntado también para dar espacio a la presencia de textiles como objeto y construcción espacial que facilitan un formato de taller en el que se renegocian los papeles de los participantes para activar estos en distintas direcciones.

Fig. cRF-44. Teilnehmerinnen der Werkstatt Tage für Textilgestaltung der DDR bei der Diskussion über Arbeiten der Textilgestalterin Traute Maria Henschel in Raschau, reproducción, Archivo privado de *Textiles: Open Letter*, Materialien einer Ausstellung, Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig 2013.

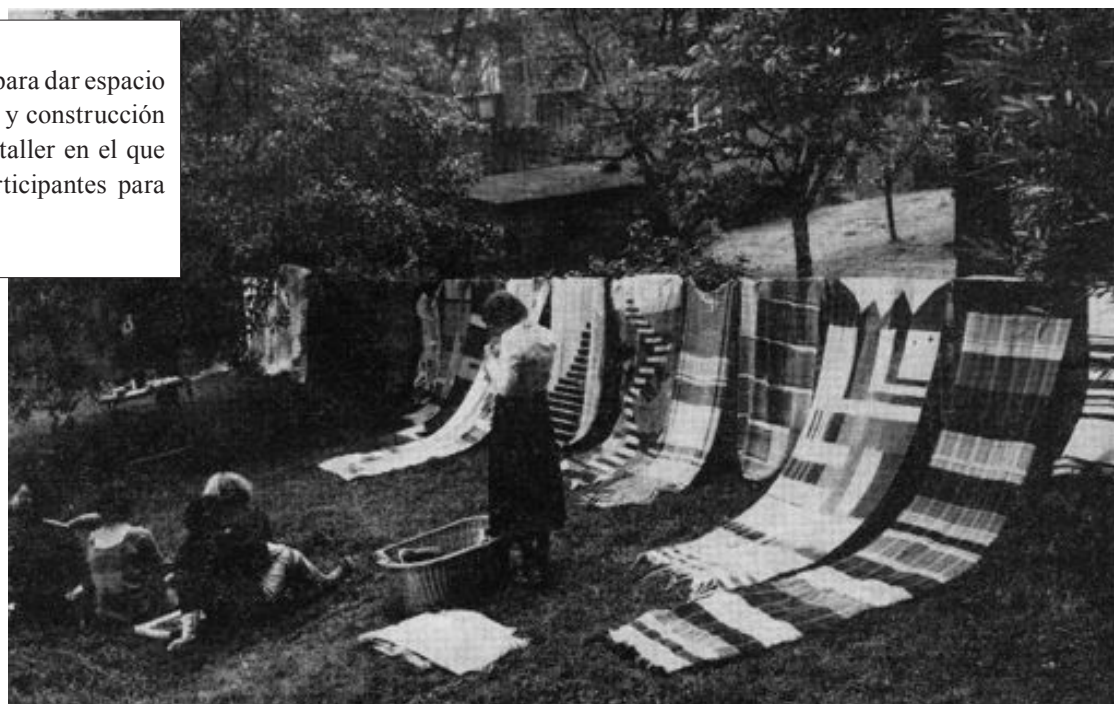


Fig. cRF-44

Fig. cRF-45. “Golden Banner 1”, instalación en Bolsa de Valparaíso, durante la performance “El valor del gallo negro”, Chile, 2010. Fotografía de Paulina Varas

Fig. cRF-45

Fig. cRF-46. “Golden Banner 3”, instalación durante la performance “La mano gigante. A musical”, Basso Studio, Berlín, 2011. Fotografía de JPR

Fig. cRF-47. “Golden Banner 1”, instalación en Bolsa de Valparaíso, durante la performance “El valor del gallo negro”, Chile, 2010. Fotografía de Paulina Varas

Fig. cRF-48. Exhibición “Bandeiras na Praça Tiradentes”, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2014. Fotografía de RF





Fig. cRF-46



Fig. cRF-48



Fig. cRF-47

Fig. cRF-44

La imagen muestra unos talleres en los Días del diseño textil en la República Democrática alemana. Vemos un instante de la discusión sobre trabajos de la diseñadora Traute Maria Henschel, en Raschau.

Fig. cRF-45 y Fig. cRF-47

“Golden Banner 1”.

Ibíd. Fig. cWM-28 “Golden Banner 1” (2010) fue realizado para la performance ‘El valor del gallo negro’ en La Bolsa de Valparaíso”.
Ibíd.cWM-21 Esta performance-vídeo –realizado gracias al apoyo de CEASEX, es un híbrido de formatos, realizado con alumnos de la facultad de arquitectura de Valparaíso y con el profesor José Llano, cuyo foco de investigación y docencia es el urbanismo –desde un ángulo social– de esta ciudad costera. Durante cinco horas, sin público, y en base a un proceso de preparación común intentamos encontrar una “salida” de ese espacio en el que nos encontramos, salir de parquet inactivo de una bolsa de valores activa, esa omnipresencia inmaterial de la abstracción del mercado financiero. Intentar imaginar otro espacio alternativo precisamente en ese espacio, ayudados por *Banners*, canciones, textos, danza, voces. *

Fig. cRF-46

“Golden Banner 3”.

Ibíd. Fig. cJPR-30 Un instante de la performance “La mano gigante. A musical” en Basso, Berlín (2001): el espacio performativo en que público y performers se mezclan en las distintas fases de la performance ayudados por la instalación del “Golden Banner 3”. Con unos 40 minutos de duración y dividido en 3 secciones, Discoteca Flaming Star realiza un viaje desde 1933 a la actualidad reflexionando sobre el monumento –en forma de mano gigante– hecho por republicanos españoles en el exilio en el año 1973 en Ciudad de Méjico. Para construir la performance nos ayudamos de la figura y mano de King Kong –en sus 3 películas– y de tres canciones que se corresponden con cada una de las películas de King Kong. Parte del público de la performance es involucrado en ésta a través de la lectura de un guión de comentarios a las canciones (la imagen muestra este instante en que dos miembros del público leen los comentarios).

(Ver conversación con Johannes Paul Raether p. 225)

* (cont. Fig. cRF-45 y Fig. cRF-47)

El “Golden Banner 1” aglutinaba y traducía gran parte de los emblemas contenidos en los *Banners* que estaban desplegados en el espacio. Durante la performance éste colgaba amontonado en la barandilla del parquet. Al día siguiente de la performance el grupo se reunió para instalar el “Golden Banner 1” en un espacio público de Valparaíso.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 175)

Fig. cRF-48

Exhibición “Bandeiras na Praça Tiradentes”, con obras de Hélio Oiticica, Antônio Dias, Anna Bella Geiger, Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, Pietrina Checcacci, entre otros. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2014, Archivo privado.

Frank cuenta cómo cada día ve –desde su mesa de trabajo, por la ventana– la pancarta del Volksbühne. Esa relación propia de una palabra sobre textil vinculada al trabajo y lo cotidiano. Tal y como solemos decir nosotros: ¡no salgas de casa sin un *Banner*! Algo provisional pero presente.

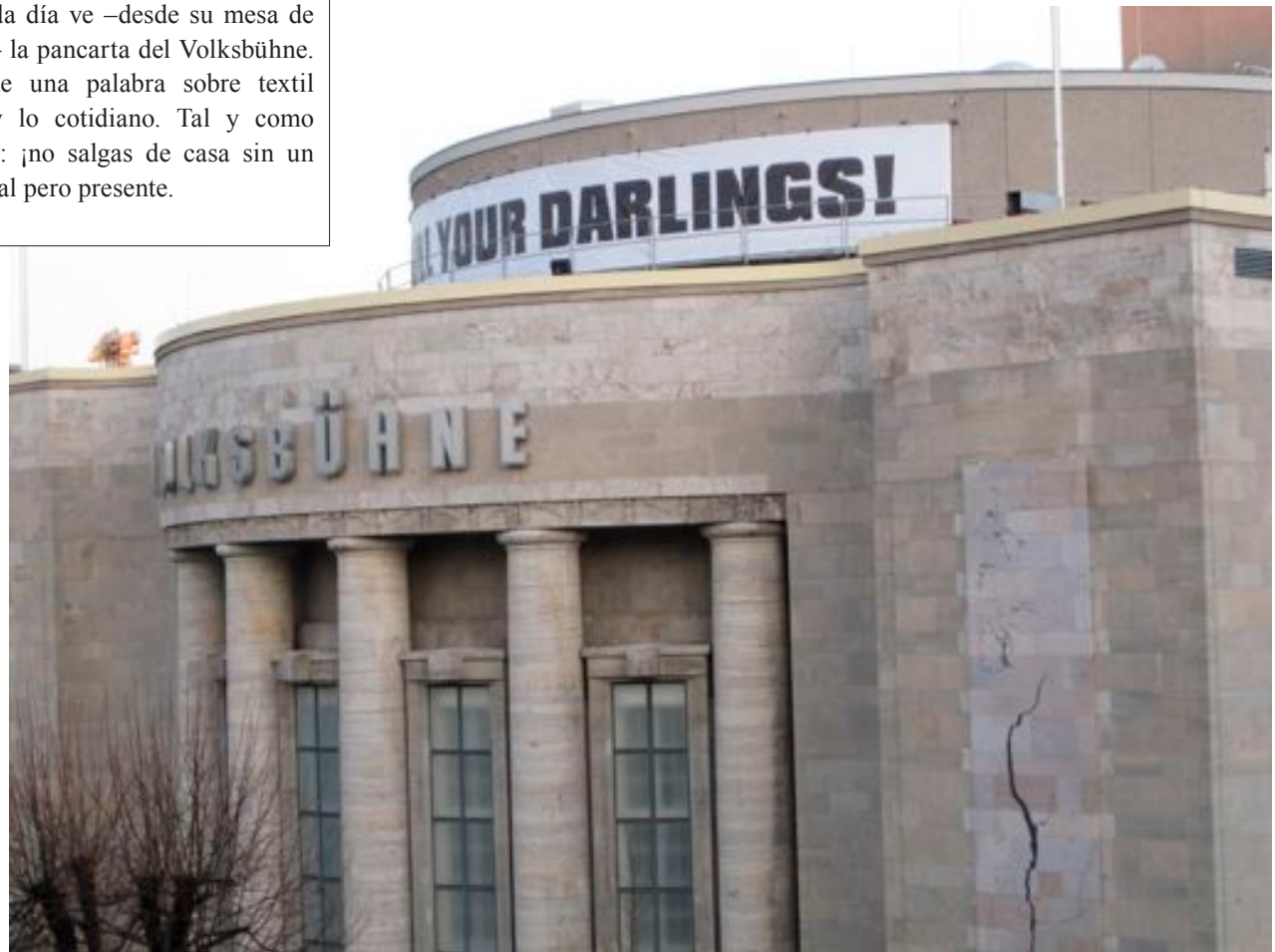


Fig. cRF-49

Fig. cRF-49. Volksbühne, Berlín, 2014.

Fotografía de RF

Fig. cRF-50. “White Banner 2”,
instalación en Nueva York, 2008.

Fotografía de DFS



Fig. cRF-50



Fig. cRF-49

Rike Frank ve desde su ventana de trabajo el edificio del famoso teatro berlinés Volksbühne. El teatro tiene siempre una pancarta de grandes dimensiones en su fachada.

Fig. cRF-50

“White Banner 2”.

Ibíd. Fig cWM-42 Esta imagen muestra el “White Banner 2” instalado con imanes sobre el cierre ciego de un negocio en una de las calles del distrito de las galerías (Chelsea) de Nueva York. Invitados por el colectivo LTTR a contribuir a la presentación del número 4 (2005) de la revista del mismo nombre en una “Block party”, contribuimos con la instalación de *Banners* en la calle y realizamos una performance.

Más imágenes e información del evento en: “Issue 4 Do You Wish to Direct Me? release block party” (2005). <<http://www.lttr.org/events/issue-4-do-you-wish-to-direct-me-release-block-party>> última consulta 04.01.2015.

El “White Banner 2” fue realizado en el año 2004 con una frase que condensa conversaciones con otros artistas y con jóvenes adolescentes sobre el dolor y el duelo tras la muerte de un ser querido. Es sin duda uno de los *Banners* que más reacciones directas despierta cuando es desplegado, y un *Banner* que a menudo nos piden otros artistas para usar en alguno de sus trabajos.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 190)

Rike Frank sonríe y gesticula abriendo sus brazos:
“¡Y aquí está algo a punto de ser desplegado,
desempaquetado! ¡Abre las cajas! ¡Despliega el
Banner! ¡Luz! ¡La función puede empezar!”



Fig. cRF-51

Fig. cRF-51. Instalación de la feria de arte
Art Basel Miami, 2008. Fotografía de RF

Fig. cRF-52. “Silver Banner”, instalación
para la Performance “Eigentlich 12 Mal
Alissa / Duett #(4 Körper)”, Hebbel am
Ufer - HAU 1, Berlín, 2011. Fotografía de
Nina Hoffmann



Fig. cRF-52

Fig. cRF-51

En la fotografía tomada por Rike Frank antes de que se inicie la instalación de la feria de arte en Basilea resalta la homogeneidad de toda esa diversidad que inscribirán las obras, una vez expuestas; aún están dentro en unas cuantas cajas de transporte.

Fig. cRF-52

“Silver Banner”.

Ibíd. Fig. cWM-23 Aquí vemos el “Silver Banner” (2010) instalado en el teatro berlinés HAU 1 como parte del programa “funeral charade of poses – ein abend mit freundinne & basso”, en septiembre del 2011, un noche programada por el mítico y carismático espacio berlinés autogestionado Basso (ver en conversación con Johannes Paul Raether p. 199) como noche de despedida por cese del mismo. DFS contribuyó al programa con la realización de la performance “Eigentlich 12 Mal Alisa”, realizado en uno de los balcones del teatro. Para ello instaló el “Silver Banner” en el patio de butacas. Diversas presentaciones y performances tuvieron lugar en todo el espacio del teatro permaneciendo cerrados únicamente el escenario y el patio de butacas. Al final del programa, cuando participantes y público se encontraban todos juntos sobre el escenario tras el telón principal, éste se abrió descubriendo el espacio vacío de un teatro sin espectadores, sólo se veía el “Silver Banner” de DFS. El textil sintético plateado de este *Banner* es un material extremadamente barato y de bajo peso.

(Ver conversación con Wolfgang Mayer p. 167 y con Mona Kuschel p. 244)

III. LUGARES FRÁGILES, SITUACIONES VULNERABLES Y MÉTODOS DISFUNCIONALES

Esta sección forma, en cuatro capítulos, el ensayo crítico que es la segunda parte del díptico que constituye esta tesis doctoral.

Los encuentros con Wolfgang Mayer, Johannes Paul Raether, Mona Kuschel y Rike Frank nos han llevado a una amplia diversidad de situaciones espaciales: el estudio de un fotógrafo que tiene mucho con el de un pintor, la alfombra roja de la ceremonia de los *Oscar*, la primera Bolsa de Valores de Sudamérica, una pared blanca de un *loft* en Nueva York llena de dibujos y uno con *Banners*, pintarnos de rojo en espacios hedonísticos e híbridos autogestionados por artistas, comisarios y críticos, pasar un rato en las salas de exposiciones de un museo, mover cuerpos en el hueco de una escalera de incendios de otro museo, seguir subiendo y bajando por escaleras de centros de arte, cruzar por un paso subterráneo para salir a la calle a poner *Banners* en los cierres metálicos de un barrio de galerías, volver al museo para quedarse tan sólo en el vestíbulo, salir de nuevo y seguir dando paseos por las calles y los parques haciendo performances para ti y para mí, para encontrarnos con Paul Klee anotando sus reflexiones de docente –pensando en las analogías de lo social y lo textil–, coger una de las barras de Cadere sonriendo y visitar la casa museo de la arquitecto Lina Bo Bardi, descansar ahí, mirando por los amplios ventanales la textura vegetal del otro lado, la textura textil de este lado. Entonces, las butacas vacías de la casa de este lado nos traen a la memoria las butacas vacías del teatro Hebbel en Berlín sobre las que fluye el *Banner* plateado y el cine en desuso en el que el “Blue Banner” nos ayudó a hacer una performance en un hueco ladeado del escenario. Dejamos de descansar. Tenemos que coser sobre un escenario, probamos la caída de una tela en el patio del estudio de Mona Kuschel, ayudamos en los

montajes de la curadora Rike Frank. Dejar la ciudad para ir a los cerros, adentrarnos en un paisaje de colinas llenas de tiendas de campaña abandonadas tras un festival para llegar al mar con la intención de dormir en la playa–apenas cubiertos por telas atadas a los árboles–, mirando cómo embarcaciones precarias se hacen mar adentro. Y ahí dejar que llegue la noche, deseando ir a los numerosos conciertos de la adolescencia de Wolfgang Mayer –casi-conciertos en sitios inhóspitos– para ir a bailar a las fiestas de Johannes Paul Raether y la *Bauhaus*. Y, de nuevo, a dormir: cansados, cerrar los ojos bajo una pintura de David Reed o dormirar durante una performance en una sala de exposiciones, gracias a unos *Banners* que despliegan la oscuridad de la noche.

Esta es tan sólo una lista de las muchas cosas que se podrían realizar, según las entradas, según la memoria del cuerpo... es evidente que los lugares que aparecen no son exclusivos de ninguna disciplina y que la expansión de los conceptos y lugares artísticos –con especial virulencia a partir de la segunda mitad del siglo XX– no es exclusiva de la artes visuales. Entonces ¿cómo aproximarnos a este cruce indefinido entre las artes visuales y las artes escénicas? Sin duda, es de gran ayuda recorrer los espacios desplegados por las conversaciones, ocuparnos de ciertos focos como las fiestas de la *Bauhaus*, que probablemente no hubiesen aparecido en una investigación meramente bibliográfica y documental, pero también nos sirve ayudarnos de este medio investigador en sí mismo constituido por el textil de los *Banners* de Discoteca Flaming Star.

III.1.IMAGEN / ESCENA

Este estudio ya se ha ocupado en su dimensión metodológica de las relaciones entre imagen y performance en tanto que imagen documental de los mismos⁵¹. Somos conscientes de que los espacios y genealogías de la performance son múltiples y así se ve en las conversaciones: nos llevan a diversos lugares de acción y presentación despertando interrogantes desde otro ángulo, en concreto sobre la relación entre imágenes del espacio de las artes escénicas e imágenes del espacio de las artes visuales.

Si nos concentramos en las imágenes de ambos campos que contienen las conversaciones tenemos que hacer una distinción: de las artes visuales hay imágenes que presentan a estas y sus lugares en sus modos habituales y en otros alterados mientras que de las artes escénicas no aparecen tantas y casi todas ellas en formas inhabituales de uso, presentación, etc. La pared blanca de un *loft* de una performance en Nueva York presenta un *Banner* y dibujos, teatros vacíos, tan sólo la esquina periférica y lejana de un escenario, el festival de danza en el exilio de una sala de un centro de arte, escenarios de una representación antes y después de esta...

Empezamos a habitar ese espacio incierto y difícil de definir, en el que muchos de nosotros trabajamos haciendo performances motivados por el anhelo de producir

51 En la introducción al bloque de conversaciones por imágenes veíamos las distintas teorías sobre las relaciones ontológicas de la re-productibilidad o no de las performances p. 27. En la conversación con Johannes Paul Raether se aborda esta relación desde una perspectiva de la producción y en base a ejemplos concretos p. 202-204.

imágenes, como artistas visuales, y formados como tales. Construyendo espacios performativos en galerías, museos, centros de arte, calles, escenarios, vestíbulos de edificios públicos... Queremos mostrar dibujos, montar instalaciones y hacer performances. Nuestro deseo tiene una escala distinta a la del espacio expositivo y no tenemos intención de llenar una tarde de teatro. Estamos en un espacio intermedio, de incertidumbre, negociando el material artístico provisional e indeterminadamente, entre la presencia espectacular y los restos dispersos. Sondeamos temporalidades entre la actualidad y el archivo⁵².

En el caso de nuestra generación, en el inicio de nuestros pasos artísticos a principios y mediados de los noventa del s. XX, el campo de la performance era abordado principalmente como un episodio del pasado que encontrábamos a nuestro alrededor en la oferta educativa, únicamente como algo contado por la Historia del arte en referencia a una expansión concreta de las artes visuales en torno a los años 60 y 70, es decir, casi como un capítulo cerrado. Actualmente la performance está constantemente presente en los programas institucionales y la oferta educativa en torno a él es más amplia en las facultades y academias de bellas artes; si bien todavía hay centros de enseñanza que parecen tener dificultades para concebirlo más allá de ciertos aspectos formales del “momento en vivo” y de sus materializaciones documentales en forma de fotografía o imagen en movimiento. Así, a menudo, la situación creada sólo es entendida como instalación

52 Aquí, al fin y al cabo, estoy parafraseando cuestiones que nos llevaron a la creación del formato “Zeig Her, Führ Vor, Tausch Ein” (“Muestra, demuestra, cambia”), en 2011, realizado junto con Wolfgang Mayer y Johannes Paul Raether. Un formato que se puede describir como una situación de exposición performativa con estructura de congreso científico. Más datos en Discoteca Flaming Star & Raether, Johannes Paul (ed.) (2013).

o ciertos elementos necesarios para la realización de la performance presentados como esculturas⁵³. Pero no queremos ocuparnos aquí directamente de la formación actual de artistas visuales interesados en la performance sino de intentar averiguar más sobre la naturaleza de una propuesta artística que parece estar en un intersticio que nos lleva a vivir ciertas contradicciones.

El artista Jeremiah Day vincula acción e imagen en el siguiente enunciado:

La performance es una acción/ la acción es hacer una imagen/ la imagen es una pregunta. Escribí esto sobre mi trabajo en un cuaderno de notas hace uno cuantos años, y la única cosa que siento tentaciones de cambiar sería el añadir “en público” y decir: la performance es una acción en público ⁵⁴ (Discoteca Flaming Star & Raether, 2013:137).

Estas frases que escribió Day en su cuaderno de notas es un enunciado aparentemente sencillo y, sin embargo,

53 Esta cuestión es tratada de forma exhaustiva en la publicación que realizamos junto con Johannes Paul Raether documentando el formato performativo-expositivo que ya hemos nombrado (“Zeig Her, Führ Vor, Tausch Ein”) en su realización en el departamento “Arte Intermedial” - que como Discoteca Flaming Star dirigimos en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart (Alemania). Discoteca Flaming Star & Raether, Johannes Paul (ed.) (2013)

54 “the performance is an action
the action is to make an image
the image is a question

I wrote this in a notebook a few years ago, about my work, and the only change I’m tempted to make would be to add in public and make it:

the performance is an action in public”.

encierra muchos elementos y deseos que conjugan el trabajo de artistas en un lugar intermedio entre esos espacios que han sido nombrados como el “White cube” y el “Black Box”⁵⁵.

...Pensemos, realmente ¿con qué trabajamos como artistas visuales haciendo performances? ¿Con qué estamos construyendo imágenes? Miramos de nuevo las conversaciones por imágenes, evocamos experiencias, diálogos, iniciamos una lista:

- Presencia (cuerpo o su evocación)
- Tiempo
- Espacio

55 Entre los proyectos que estudian esta intersección, “Teatralidades disidentes” está vinculado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Este grupo investigador aborda cuestiones de la teatralidad y la cultura visual. Otro de los proyectos que ha intentado aproximarse a este lugar incierto al que nos referimos es el de la exposición y catálogo *Un teatro sin teatro* (Blistène, Chateigné y Borja-Villel, 2007); este es sin duda uno de los puntos de partida del proceso de pensamiento –todavía activo - de “Zeig Her, Führ Vor, Tausch Ein”, si bien “Un teatro sin teatro” tomaba como punto de partida el teatro en sí mismo y una perspectiva histórica. En el texto introductorio al catálogo, escrito por Manuel J. Borja-Villel, encontramos claramente los conceptos a los que nos referimos: “La teatralidad cuestiona la propia estructura del dispositivo de visibilidad del denominado “cubo blanco”. Pero no se trata de que este sea sustituido por su doble negativo, la caja negra. Si en el primero el espectador es pasivo y permanece separado de la obra de arte, autónoma e inmanente, en la segunda el espectador se sumerge en el espacio cinematográfico, es absorbido por la pantalla y no logra mantener la distancia. En cierto modo, una y otra postura no tienen en cuenta la especificidad del tiempo y del espacio en los que se muestra la obra. En cambio, el espacio y el tiempo teatral son relacionales: existen en relación a un espectador”. (Blistène, Chateigné y Borja-Villel, 2007:21). La diferencia con nuestro proyecto es que la dimensión escénica del cruce en el que nos situamos está claramente ligado a una cultura popular de la música y concierto pop y *punk* –y esta suele ser excluida, o sólo parcialmente considerada.

- El hecho de compartir el tiempo y el espacio con el público
- La actuación de la audiencia
- Texto
- La respuesta inmediata y emocional de un público
- Afectos que varían y son maleables en el desarrollo la respuesta
- Lo cotidiano
- La mirada
- La contingencia
- Memoria en tanto que anticipación de algo que por necesidad ha de transcurrir y probablemente va a ser evocado (relatado o documentado)
- El legado visual –documental– del arte de performance
- La improvisación
- La anticipación
- Figura contra (*Banner*) de fondo
- Y ...

La performance es un medio en el que se puede hacer sentir con intensidad que somos nosotros, audiencia y artistas –juntos–, los que podemos decidir las políticas del espacio en el que estamos⁵⁶.

56 Uno de los investigadores vinculados a “Teatralidades disidentes”, Jose A. Sánchez, ha descrito esta construcción espacial grupal desde una perspectiva de las artes escénicas – escribiendo sobre la inclusión de las artes escénicas en el museo - en su artículo “Tetralidad y cultura visual”, tras enunciar que las artes escénicas han sido liberadas de los límites y protecciones de sus instituciones habituales: “la creación escénica adquiere una relevancia inédita en el contexto de la cultura contemporánea, porque no representa el cuerpo, sino que trabaja en el cuerpo y desde el cuerpo, y porque no representa el acuerdo, sino que exige una articulación espontánea

Las distintas definiciones en torno a la performance y sus diversos espacios no se excluyen ni están en conflicto; pero sí hemos de admitir que gran parte de los textos producidos en torno al arte de la performance se ocupan primordialmente de las facetas vecinas, o procedentes de lo teatral (desde la Historia del arte y de las ciencias teatrales), como deducción de las teorías performativas desde inicio de los años noventa del siglo pasado (desde la teoría estética) y, en los últimos diez años, se ha añadido intensamente literatura sobre documentación, archivo y coleccionismo de performance (en ambas disciplinas). Como autora y co-autora de performances, estos textos son fundamentales y de gran ayuda para seguir trabajando; sin embargo, son habituales las conversaciones entre compañeros en las que notamos que nos faltan aproximaciones que aborden ese espacio entre el “White Cube” y el “Black Box”, sus ocupaciones y el transfondo visual de las propuestas. Por supuesto, no ignoro que el círculo que abarca mis amistades y mi entorno discursivo no es representativo de toda una práctica, puede que tenga que ver con una inclinación propia o incluso con carencias en mi tejido teórico, pero la insistencia de esta tendencia que comparto con muchas artistas me hace pensar que quizá haya también otras razones a ser indagadas.

Las imágenes de las conversaciones y el resonar constante de un párrafo de Didi-Huberman puede que nos ayuden a encontrar un corte, una entrada a esta cuestión:

Le explico lo que tanto me fascina en el contendio coreográfico de los cuadros del Renacimiento y

o artificiosa de un grupo de personas en torno a una propuesta que acontece en el tiempo”. (Sánchez, 2009)

en el vocabulario que domina el discurso estético de esa época: cuando Cristoforo Landino califica al pintor Pollaiuolo de *prompto*, habla en términos coreográficos; cuando Leon Battista Alberti habla de belleza *airosa* – término equivalente según él al latín *grata*, es decir “graciosa”-, usa directamente el vocabulario técnico de la danza, donde el *aere* designa un movimiento de realce que el bailarín ejecuta al comienzo de un paso; cuando Domenico da Piacenza afirma que la danza es un arte que transforma el cuerpo en *fantasma* o en *ombra* de *phantasmatica*, establece una relación directa entre la carne y el aire, entre el cuerpo y la psique (Didi-Huberman, 2008:51).

Si en el Renacimiento el discurso estético estaba dominado por el vocabulario coreográfico, quizá había una visión distinta de lo que es la pintura, de lo que es su vínculo con la presencia y el movimiento de cuerpos y sus interacciones en medios artísticos de otras disciplinas en relación a la pintura. La pintura y el placer de pintar, eso que nos llevó a soñar con ser artistas, ese lugar en torno al que seguimos conversando y pensando aun sin ser pintores.

Pero sin embarcarnos en una investigación historiográfica, algo apunta a que gran parte de la linealidad evolutiva del relato histórico de las artes proviene de un consenso del triunfo de lo visual sobre otros sentidos. Tal y como apunta Rike Frank en la conversación, en su reflexión sobre las relaciones de los talleres textiles y de fotografía en la *Bauhaus*, de cómo la fotografía necesitó de los textiles

para demostrar el alcance de las lentes, ascendiendo en la escala artística hasta llegar a ser portada de la revista de la *Bauhaus*⁵⁷.

“Lo que tanto me fascina en el contenido coreográfico de los cuadros del Renacimiento y en el vocabulario que domina el discurso estético de esa época”, la fuerza que nos da la pintura para seguir pensando y haciendo performances quizá tenga que ver con ese vínculo silencioso con lo escénico. Pero no sería hasta años más tarde cuando ese pensamiento cosido por Didi-Huberman en mi memoria formase un nudo gracias a los ensayos críticos sobre pintura de Helmut Draxler, toda una puerta de acceso para entender también la performance dentro de su naturaleza de arte visual y no sólo bajo filtros dramáticos o teatrales.

Draxler junta en su reflexión sobre pintura el pensamiento de “los conceptos claves” de Raymond Williams y el de “dispositivo” de Michel Foucault. Así, si consideramos la pintura como un dispositivo, entendemos que el concepto clave “arte” está infectado profundamente por la pintura. La razón: la pintura fue el agente transformador para que entendamos el arte en la forma en que lo hacemos hoy en día ya que fue la práctica y el discurso que impulsó un alejamiento de las artes como habilidad manual hacia una actividad intelectual. Por tanto, lo que viene a proponer Draxler, es que únicamente podemos considerar, por ejemplo, el cine como un arte si reconocemos su naturaleza pictórica.

Estoy diciendo que la pintura como dispositivo muestra lo profundamente que el término “arte” está infectado por el término y la práctica de la pintura, desarrollada especialmente entre los siglos quince y dieciocho. La pintura se convirtió en el agente líder del proceso de transformación de la comprensión artesanal del arte en la idea del arte trascendental (...) lejos de cualquier final –fin de la pintura– la pintura me parece estar vivamente presente en los discursos modernistas y de vanguardia así como en las prácticas artísticas contemporáneas, e iría tan lejos como decir que también dentro de las prácticas políticas. Así que sólo podemos hablar del cine como “Arte” si reconocemos la historia y la pintura ocultas dentro de los nuevos medios ⁵⁸ (Draxler, 2012:131).

Ese pensamiento sobre la imagen y la acción, que Day formula como una intención en la autoría de performances, se percibe con otra intensidad a la luz de esta hipótesis principal sobre el poder genealógico de la imagen pictórica formulada por Draxler, llevándolo al terreno de lo epistemológico y también al de la recepción artística.

58 “I’m saying that painting as a dispositive shows how deeply the term “Art” is infected by the term and the practice of painting developed specially between the fifteenth and the eighteenth centuries. Painting became the leading agent in the transformation of the craftsman-like understanding of art into the substantialized idea of art. (...) far from any endgame – end of painting – painting seems to me very vividly present inside modernist and avant-garde discourses as well as inside contemporary art practices - and I would go so far as to say within political practices, too. So we can only discuss film as “Art” if we recognize the history and the hidden painting inside new media” (Draxler, 2012:131).

En el intento de averiguar más en profundidad el papel de la pintura hoy en día, Draxler analiza cómo esta disciplina ha sido entendida por las distintas corrientes críticas desde el s.XX y la lectura de estas sobre la capacidad de la pintura de representar o no representar la realidad. Draxler distingue dos líneas críticas: la modernista de Greenberg-Fried y la vanguardista de Buchloh-Krauss-Jamesson, echando a ambas en cara su profunda obsesión por la relación con lo real. Una obcecación con lo real que condena a la pintura a la derrota frente a los nuevos medios y despoja a la pintura de su esencialidad:

Así que lo real y la realidad se han vuelto categorías obsesivas que describen el deseo de algo más que el concepto de un imaginario. Lo real es realmente una categoría imaginaria. (...) Así que ambas cadenas comparten una opinión acerca de la pintura, que tan sólo evalúan de forma diferente. La pintura aparece como algo esencialmente superficial: superficie, orientada a lo simple, orientada al mercado, y puramente subjetiva (Draxler, 2012:135).

En opinión de Draxler todas las corrientes críticas caen en ese fallo debido a una lectura incorrecta de la famosa metáfora de Alberti de la pintura como “ventana al mundo”; Draxler se apoya en la nueva lectura de Alberti realizada por el científico teatral Ivan Nagel⁵⁹ en la que este propone que la ventana se abre al escenario que proporciona la perspectiva.

59 Draxler se refiere a la obra de Nagel, Ivan (2009). *Gemälde und Drama: Giotto, Masaccio, Leonardo*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

En lugar de otorgarnos una ilusión de lo real, la pintura nos ofrece un conjunto de relaciones entre el marco / tableau, escenario / perspectiva, y el drama / género. Al operar y revisar esas relaciones entre la tableau, el marco, el escenario, y el género, la pintura se convierte en una práctica discursiva y una realidad cada vez más institucionalizada (academias, salones, lugares de exposición) (...) Así que la esencia de la pintura reside en su producción como una especie de relacionalidad ⁶⁰ (Draxler, 2012:138).

Al leer esta parte del ensayo de Draxler⁶¹, la fascinación de Didi-Huberman por “el contenido coreográfico de los cuadros del Renacimiento y en el vocabulario que domina el discurso estético de esa época” cobra otro matiz, expandiendo no sólo el concepto de lo que puede ser y significar la pintura sino de la extensión de lo que es la teatralidad⁶² más allá de un escenario, convocando no

60 “Rather than delivering an illusion of the real, painting provides us with a set of relations between frame/tableau, stage/perspective, and drama/genre. By working and reworking those relations between the tableau, the frame, the stage, and the genre, painting becomes a discursive practice and an increasingly institutionalised reality (academies, salons, exhibition places) (...) So the essence of painting resides in its production as a kind of relationality”

61 Aquí debemos hacer alusión a los estudios de Kittler (Kittler, 2002) en torno a la generación de imágenes con la ayuda de medios ópticos en relación a los discursos ideológicos de la Reforma y la Contrareforma. Kittler analizó cómo ambas corrientes usaron distintas estrategias de transformación y espectacularización escénica de la imagen para servir a sus fines de indoctrinación.

62 El discurso de la “teatralidad” en la pintura está ligado a la escultura minimalista desde que el crítico de arte americano Michael Fried, en el año 1967, publicase su famoso artículo “Art and Objecthood” (Fried, 1967) en el que condenaba la “teatralidad” de la escultura minimalista. Una

sólo perspectivas múltiples sino también los momentos y formatos dionisiacos de las artes –excluidos largo tiempo del discurso académico⁶³. Momentos dionisiacos de un concierto de *punk*, de fiestas en espacios independientes, ritmos de diablos rojos y nuevos seres performativos que surgen de *Banners*, de bailar toda la noche, de hacer performances juntos, en un intercambio confuso y sin forma definida, para poder seguir pensando y expandiendo los lugares y formatos en que nos juntamos para ello.

aproximación a este discurso y a sus consecuencias, visto desde el cruce en el que nos situamos y más cercano a nuestra situación temporal, lo encontramos en “Un teatro sin teatro”, de Borja-Villel: “Clement Greenberg, decretaba la necesidad de la pureza de las especies artísticas, esto es, la importancia de que la pintura fuese pictórica y la escultura, escultórica, la transversalidad del teatro no solo resultaba molesta, sino incompatible con la utopía modernista, aquella que a fuerza de enfatizar la artísticidad del arte pretendía el cambio de nuestra sociedad. (...) No nos sorprende, pues que a comienzos de la década de los sesenta, uno de los discípulos aventajados de Greenberg, Michael Fried, se enfrentase con la escultura “performativa” minimalista, cuyo sentido tenía que ser completado por el espectador, percibiéndola como una desviación del canon y acusándola de teatral”. (Blistène y Borja-Villel, 2007:20). Esta relación tensa entre la pintura y lo teatral en tanto que ilusionista o no, inmersiva o no, sigue vigente y se extiende al resto de las artes visuales (Buchmann, 2015). En la conversación con Raether encontramos también un testimonio de esta discusión (p. 199).

63 Precisamente, Didi-Huberman alude a las “reflexiones desarrolladas por Nietzsche en la época de *El nacimiento de la tragedia*”, del que dice: “El desplazamiento de Nietzsche resulta ejemplar porque sabe que es capaz de exigir el futuro del arte sólo en la medida en que convoca una nueva memoria – una nueva filología, una nueva arqueología – que se arremolina alegremente en torno a la cuestión trágica. Esta memoria nunca es nostálgica, ni reivindicada como una especie de renacimiento de alguna edad de oro. Se reconoce por sus síntomas y *supervivencias*, precisamente allí donde las jerarquías académicas se muestran incapaces de reconocer la auténtica trayectoria de las artes dionisiacas: Nietzsche cita, en desorden, las procesiones de la Pasión, los danzarines de San Vito o de San Juan, los bailarines de la tarantela, los posesos, así como el elemento popular aún vivo –a diferencia de la erudita y aristocrática tragedia francesa– en el teatro español”. (Didi-Huberman, 2008:18)

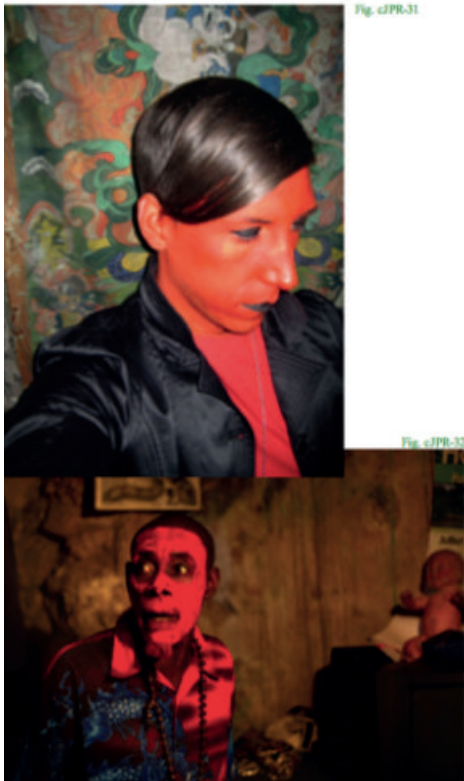


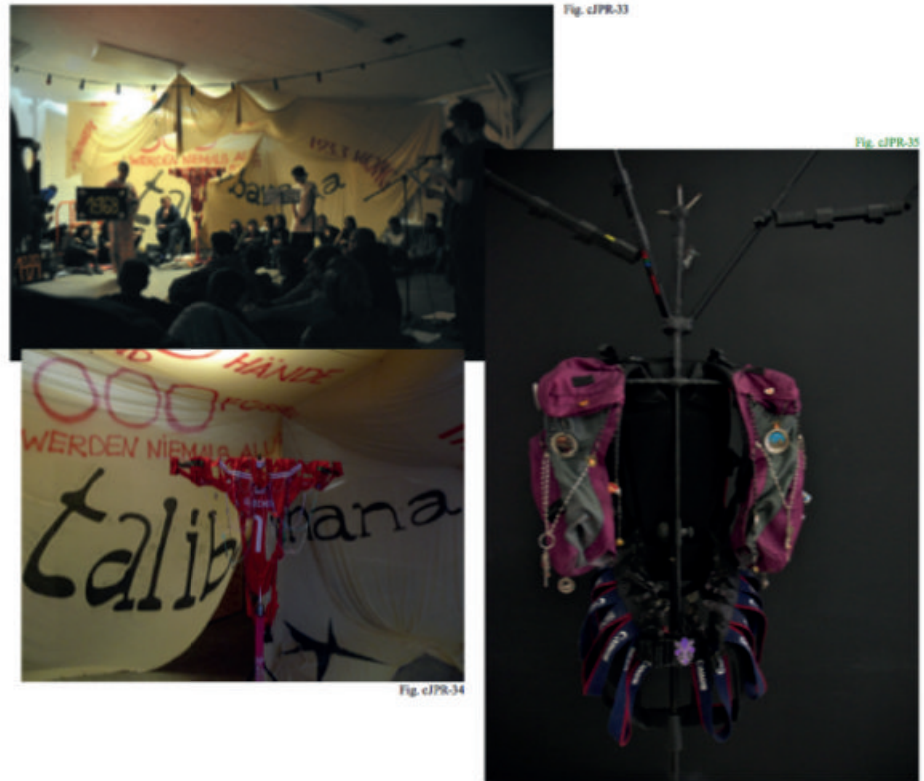
Fig. cJPR-31. “Autorretrato”, en Basso Broadway, Nueva York, 2008, Fotografía de JPR

Fig. cJPR-32. “Diablillo rojo“, Petionville, Haiti, 2013, Fotografía de Associated Press, “Augenblick: Rothaut”, Spiegel Online - Reise, 2013, <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/a-881045.html>

Fig. cJPR-33. “Golden Banner 3”, instalación durante la performance “La mano gigante. A musical“, Basso Studio, Berlín, 2011, Fotografía de JPR

Fig. cJPR-34. “Golden Banner 3”, instalación durante la performance “La mano gigante. A musical“, Basso Studio, Berlín, 2011, Fotografía de DFS

Fig. cJPR-35. “Schwarmwesen ExoSkeleton”, instalación en Ludlow38, Nueva 34 York, 2014, Fotografía de JPR



III.2. LOS TEXTILES Y LOS BANNERS COMO MEDIADORES DE CONDICIONES ENTRE ESCENA, IMAGEN, ARTE, NO ARTE, LO ÓPTICO Y LO TÁCTIL

Estamos hablando entonces de la construcción de escenas, de la construcción de miradas, de los cuerpos en los espacios, de la multidireccionalidad de relaciones en la articulación de una imagen y de la representación del acto de mirar en sí. La “ventana al mundo” se puede ver desde el interior, desde el exterior, puede estar abierta o cerrada. Miras hacia fuera para ver si llueve, porque tienes que salir, sabiendo que dentro de un rato estarás en ese espacio al otro lado del cristal... y los visillos palpitan y tiemblan levemente movidos por las corrientes de aire que se perciben sutilmente al colarse por las finas ranuras, por el aire caliente de la calefacción o por el movimiento de un cuerpo; las cortinas se hinchan hacia dentro y hacia fuera cuando las ventanas están abiertas, anunciando cambios, avisando que algo va a pasar: vendrá una tormenta, se levantará la frescura de la tarde, entrará un espectro a recorrer los pasillos o una nueva clase social irrumpirá en la vida civil⁶⁴...

64 En una charla dada por Jan Verwoert en “United Nations Plaza” en Berlín (2007), este dedicaba parte de su presentación y argumentación a la película *El gatopardo* de Visconti (1963); Verwoert describía la numerosa presencia de textiles y de cortinas saliendo por los balcones a las calles, como un anuncio de la llegada de la nueva clase social burguesa en la vida pública de la Italia de principios del XIX. También veíamos en la conversación con Mona Kuschel (ver Fig. cMK-11) un fotograma de la película de Fassbinder “Mutter Küsters’ Fahrt zum Himmel”, película en la que aparecen diversas cortinas de color mostaza creando una especie de presencia dormida de ese pasado fascista alemán, tanto en interiores de casas burguesas, hogares obreros o, como en el caso del fotograma recogido en la conversación, como un telón de fondo demasiado corto en el escenario de un bar.

Y es que el textil es un medio polisémico, excelente terreno de la metáfora y algo cercano a todo individuo. Cuando pensamos en textiles pensamos en telas que acompañan nuestro día a día –en la ropa que llevamos, en las tapicerías y alfombras que nos rodean– y no tanto en las fibras de carbono que sirven de material en numerosas piezas de los vehículos que usamos como medio de transporte, así como un largo etcétera de distintas aplicaciones de nuevos tejidos desarrollados por la industria. (Weddingen, 2010:179).

EL VÍNCULO ENTRE LO TEXTIL Y LO SOCIAL

Diversos autores y autoras, así como exposiciones y proyectos de investigación, han señalado el vínculo entre lo textil y lo social. La elaboración de textiles tiene que ver con un saber colectivo, con una constelación de trabajo transmedial, durante el que se cantaba, bailaba y relataban historias. Transmedial ya que tejido, canto, baile y relato no están uno al lado del otro, sino que se integran y forman uno en otro, siendo los tejidos unos de los primeros medios de escritura –de transmisión de relatos y cantos nómadas-, sirviendo de contenedor de memoria a ser transmitida, cambiada e interpretada por las siguientes generaciones de tejedoras y tejedores. Sadie Plant lo ha expuesto así:

Las texturas de la tela tejida sirvieron de medio de comunicación y almacenes de información mucho antes que nada fuese escrito (...) Porque no hay diferencia entre el proceso de tejer y el motivo tejido, perduran así como los registros

de los procesos y circunstancias inscritos en su realización”⁶⁵ (Plant, 1998:73).

Pero Plant no se queda atrapada por una romantización del trabajo textil, lo vincula a otras tecnologías, y expone también las relaciones que tiene el desarrollo de las técnicas textiles con el desarrollo de la industria textil y con ella la revolución industrial y sus dinámicas político-sociales. (Plant, 1998:73). Este aspecto es también recogido por el equipo de investigación *TEXTILE. An Iconology of the Textile in Art and Architecture*, del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Zurich, definiendo el textil como una “zona tensa de contactos y conflictos”:

El textil es fundamentalmente político, es el tejido de los conflictos sociales, como la historia de los levantamientos de tejedores ha demostrado. En el caso del textil, siempre existe el peligro de que el ornamento encubra el material, que el formalismo oculte lo político⁶⁶ (Buchman & Frank, 2014).

La calidad polisémica, transmedial y social de los textiles anima a este equipo investigador a proponer lo textil

65 “Die Texturen von gewebten Tuch dienen als Kommunikationsmittel und Informationsspeicher, lange bevor irgend etwas schriftlich festgehalten wurde (...) Weil es keine unterschied zwischen dem Prozeß des Webens und dem gewobenen muster gibt, dauern Stoffe fort als Aufzeichnungen der Prozesse und Umstände, die ihre Herstellung eingegangen sind“(Plant, 1998:73)

66 “The textile is fundamentally political, it is the fabric of social conflicts, as the history of the weavers uprisings has shown. In the case of the textile, there is always the danger of the ornament covering up the material, of formalism concealing politics“. (Buchman & Frank, 2014)



Fig. cJPR-24. “Hogar veraniego, temporal en la isla de Gavdos (Grecia)”, Gavdos, 2014, Fotografía de Johannes Paul Raether.

como un medio desde el que expandir el horizonte de los estudios artísticos; también nos recuerdan que los textiles están vinculados a conceptos y formas de vida que han sido y siguen siendo discriminados: colectividad, anonimato, feminidad, materialidad y artesanía. Proponen por tanto una forma de investigación susceptible a una “autocrítica constante” (Buchman & Frank, 2014).

Mirando la fotografía recogida en la conversación con Johannes Paul Raether, en la que vemos a una chica despertándose en la isla de Gavdos (Grecia), empezamos a sospechar que quizá lo de la ventana, el telón, la cortina, el dentro y afuera, lo de la habitación y el escenario, la representación de la arquitectura, la pintura y el teatro, se imbrican más el uno en el otro de lo que somos capaces de abarcar en nuestras aproximaciones disciplinarias. La tela-pared-cortina-ventana que ha cobijado el sueño de una inquilina nómada y desde la que la fotografiada mira a la cámara. La tela-filtro-velo con la que se tropieza la luz que busca la óptica de la cámara y que protege a la lente de la herida del sol. Un sol que se cuela por las hojas del árbol que sirve de soporte a la arquitectura veraniega, que se tiñe de rosa palo al pasar por la tela y que se multiplica de nuevo en el agua y el plástico de las botellas... Horizonte difuso, arquitecturas hinchadas. Silueta. Fotógrafo borroso, silueta, mar masa. Las miradas miden las distancias palpando el aire y el velo.

Pero mirar esta fotografía nos pone también en contacto con el hecho de que los textiles que nos rodean no son los de los cantos y relatos que describe el párrafo citado de Plant⁶⁷, son fibras plásticas producidas al metro en lugares

de precariedad laboral, injusticia y daño medioambiental. Pero también la imagen nos vincula a esos conceptos y formas de vida señalados por el equipo de investigación textil de la Universidad de Zurich: colectividad, anonimato, feminidad, materialidad y artesanía.

VENTANAS CON VISILLOS Y TELONES

Con esa idea de una arquitectura-visillo que a al mismo tiempo es ventana desde la que somos mirados, vinculados a lo colectivo, a lo anónimo, a lo femenino, a lo material y a lo artesano, volvemos a mirar las ventanas del medio que nos da la mano desde el inicio en nuestro trabajo artístico: la pintura, tal y como Draxler la propone⁶⁸... y sus ventanas pintadas.

La ventana es garantía de estabilidad y foco de orden. Todo viene a detenerse delante de ella y todo dentro de ella encuentra reposo. La ventana convoca el horizonte, endereza las cosas, reúne lo que parecía separado, recompone y, en fin, provoca “este enigma de toda quietud en medio del general devenir, de la general disolución...” como decía el propio Roh. El horizonte del mar, un segmento de costa, un barquito de vela, una nube que pasa... Todo aparece recto y en calma, rematadamente horizontal. (González García, 2000:141)

67 La misma Plant aduce a este fenómeno de precariedad laboral de las trabajadoras y trabajadores de la industria textil desde su inicio hasta la

contemporaneidad y lo relaciona con el de las trabajadoras y trabajadores de la industria de tecnologías digitales. (Plant, 1998:86)

68 Ver en este estudio p. 362.

¿La representación motivada por un anhelo de orden y control? Abarcamos el segmento de costa, somos capaces de situar el barquito de vela, apreciamos la calma. Ángel González García se refiere en el inicio de su ensayo “Retablillo de la enfermedad y la ignominia“, a la descripción de Franz Roh del cuadro de Gino Severini “Jugadores de naipes” (1924). El cuadro de Severini y la descripción de Roh llevan al autor a una reflexión sobre el tiempo “a punto de consumirse. Por un instante, sin embargo, todo pareció detenerse entre los cuatro lados de esa pequeña ventana por la que el marinero no pierde de vista el barco que lo aguardará por una eternidad“ (González García, 2000:142) ¡Ah! La abstracción quizá nos ayuda a detener el tiempo. González García afirma que podemos apreciarlo mejor en dos cuadros de Dalí pintados sobre el mismo tema “Venus y un marinero” en 1925. (Ver Fig. 2).

El sumario paisaje que allí enmarcaba la ventana (...) ha crecido e invade ahora el interior. Todo así se entremezcla y enreda (...) todo conspira para que nada se precipite; para que el sol abraza el “sentido del tiempo” y el marinero no llegue a desprenderse de su amada (González García, 2000:142).

La pintura intentando detener el tiempo, ¡no te vayas!... el mar se adentra en las habitaciones en las que está el marinero que ha de partir. Si no sale él, entrará a llevárselo la marea... González García nos ayuda a atisbar el instante de una trama presentada tanto en Severini como en Dalí. No podemos aportar más al magnífico análisis y relato de González García pero gracias a él podemos seguir la pista de las cortinas pintadas en ambos cuadros. La de

Severini reproduce claramente en el interior las arrugas de la indumentaria de un arlequín jugador, uniendo el interior y el exterior: la amenaza del mar engullidor está ahí en el cuarto, la transición del mar facilitada por el soslayo plegado del textil que une y separa la escena “lejana”. La cortina de Dalí claramente fuera, no sólo del hueco del balcón sino también de su forjado, ayudando a la



Fig. 2. “Venus y un marinero (Homenaje a Salvat Papesseit)” . Salvador Dalí, 1925. Gulf American Gallery, Miami.

representación rítmica de la disolución de cuerpos, del espacio.

Los perfiles de sus cabezas se yuxtaponen; si no fuera porque su cuerpo sigue plantado frente al balcón, creeríamos que el marinero ya se ha ido, dejando en el pelo de ella la huella y el recuerdo de su cabeza (González García, 2000:142).

Las ventanas, las cortinas, la aproximación de González García no nos lleva a conclusiones finales pero nos ha ayudado a llegar por otros derroteros –más poéticos– al mismo lugar que nos llevó Draxler, y nos ha demostrado que las distancias de representación son más volubles de lo que puedan aparentar inicialmente y se pueden tensar en distintas direcciones y en base a distintos actores. El lugar convocado por la ventana de la pintura como lugar en el que tenemos oportunidad de reconfigurar la forma de pensar, como lugar en el que encontrar un “juego de relaciones entre marco/tableau, escenario/perspectiva y drama/género” (Draxler, 2012:138). Un espacio en el que movernos como artistas visuales que quieren jugar con la dimensión social de esas correspondencias y el anhelo de hacer sentir las políticas que configuran las relaciones del espacio que compartimos al mirar una pintura, hacer un dibujo, caminar por un museo y realizando o acudiendo a una performance.

Merece la pena entonces –para nuestro estudio– buscar más en ese lugar en el que la pintura representa ventanas con textiles y/o a sí misma como ventana con textiles –refiriéndonos aquí a textiles que cubren superficies o abarcan grandes dimensiones y no a la indumentaria

de personajes. Unir a nuestros aliados en ese intento de entender el espacio intermedio en el que trabajamos –así como la función de los textiles en ellos. De esta forma, aproximarnos desde otra entrada a la naturaleza de los *Banners* y de los espacios performativos que estos posibilitan.

Evocamos ventanas en la pintura – automáticamente nos viene Vermeer a la cabeza y la certeza de la presencia de textiles en sus pinturas. Vermeer, ventanas, textiles. La pintura holandesa del s.XVII. La relectura de “Retablillo de la enfermedad y la ignominia” (González García, 2000) que nos llevó ante las ventanas de Severini y Dalí, lo confirma:

Como una especie de hipnótico balanceo, de ir y venir sin sentido, que tanto recuerda al que se apodera de quienes pasan mucho tiempo junto a la ventana, que no pueden dejar de asomarse cada poco aún a sabiendas de que no habrá nada que ver. Costura y lectura son ocupaciones muy apropiadas para gobernar ese desasosiego que las ventanas provocan a quienes las frecuentan. Pero alguna vez hubo algo más. En Vermeer, por ejemplo; o en los pintores holandeses que tanto admiró Dalí desde niño. Era entonces la luz la que arrojaba noticias sobre la carta que una mujer lee junto a la ventana; la que proyectaba sobre la labor de la encajera las labores del mundo: flores, pájaros, paisajes... Cuando esa labor se transforma en el visillo que colgaría delante de la ventana, el círculo se

cerraba de un modo maravilloso (González García, 2000:146).

Y ya que el maestro holandés nos ha dejado muchas ventanas a elegir ¿por qué no empezar con una pintura que nos brinda “dos ventanas” y una cortina en cada una de ellas? “Muchacha leyendo una carta”. Un óleo pintado sobre lienzo en torno al 1657 y que podemos ver en la Pinacoteca de Dresde. Una cortina que cuelga de una barra de latón ha sido retirada y nos ofrece una escena íntima. Una muchacha lee una carta. Conocemos el motivo, conocemos la presencia de textiles que arropan la intimidad del momento y que guían táctilmente nuestra mirada por el cuadro. Los textiles se desplegaron en la pintura holandesa del s.XVII para escenificar escenas domésticas y privadas, sustituyendo al género clásico de escenificación: el histórico. (Schindler, 2014:297). Alfombras, tapices, sedas, muchachas bordando, mujeres hilando, cortinas, telones. La abundancia textil no sólo está ahí para mostrarnos las riquezas de aquellos que encargaban las pinturas, los comerciantes, su acceso al contacto con lugares lejanos que significaban el potencial y la promesa de más riqueza; también están ahí para que los pintores nos prueben su habilidad y destreza en la representación de las distintas texturas, grosores, brillos, el cuerpo de las telas, retos de perspectiva en la distorsión de tapices... bueno, más que probar su habilidad están demostrando esa capacidad representacional de la pintura y escribiendo un capítulo más –simplemente anterior– en esa relación dialéctica de antagonismo e interdependencia entre lo visual y lo táctil; entre el taller de fotografía y el taller de textiles en la *Bauhaus* a la que Rike Frank hacía referencia en la conversación.

Cubrir y descubrir lo que se puede ver, lo que queremos ver, lo que se ha de ver. El motivo del tapiz echado a un lado o la cortina levantada para permitir que veamos la escena del “cuarto de al lado” es un motivo recurrente



Fig. 3. “Muchacha leyendo una carta”. (Johannes Vermeer, hacia 1657). Óleo sobre lienzo, 83x64,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alter Meister.

Foto: Staatliche Sammlung Dresden

en la pintura holandesa de ese tiempo⁶⁹. Lo específico de la pintura de Vermeer que podemos ver en la Pinacoteca de Dresde, tiene que ver con un género específico dentro de esa propuesta pictórico-textil, en la que el pintor representa la cortina que protege la pintura, es decir, una cortina que no pertenece a la escena representada pero que se nos presenta reproducida con el mismo medio de representación. Hasta entonces no era inusual encontrarse cuadros cubiertos por una pequeña cortina “real” (una especie de telón para el esceanrio de la pintura) con un doble fin: el de proteger la pintura y, en pinturas de contenido religioso, descubrirlas sólo como parte de un ritual o coincidiendo con una festividad religiosa.

En base al análisis histórico, la primera pintura que incluye una “cortina de protección” pintada es “La Sagrada familia” (Rembrandt, 1646) (Ver Fig. 4). Tabea Schindler (2014) la sitúa en su estudio sobre textiles y pintura holandesa del sXVII, justo en el lugar de transición del cuadro sacro (venerado en ciertos días del año) al de costumbres, no sacral. Lo que designaba como especial la imagen era precisamente la representación de la cortina, llevándola al terreno de lo digno a ser mostrado, situándolo en un lugar “más cercano a la práctica expositiva actual de la obra artística que a un acto de revelación religioso” (Schindler, 2014:197) ⁷⁰ Es decir, no se descubre a la sagrada familia sino que se descubre la imagen de ésta y

69 Como parte de su tesis doctoral, la historiadora del arte Tabea Schindler ha recopilado un gran número de pinturas del s. XVII holandeses que incluyen cortinas pintadas, tapices, hilanderas, costureras, etc.. (Schindler, 2014:135-249)

70 “Der gemalte Vorhang ist in diesem Gemaelde also vielmehr mit der zeitgenossichen Ausstellungspraxis von Bildwerken in Verbindung zu bringen als mit dem religiösen Akt der Revelation, der Offenbarung oder Enthuellung”. (Schindler, 2014:197)

al pintar la barra que sujeta la cortina y permite moverla sugiere que con el movimiento de esta se puede cambiar el fragmento representado, la imagen⁷¹.

Si volvemos a mirar la pintura de Vermeer no está tan claro... Por supuesto, la convención de cubrir pinturas en aquella época es un filtro de recepción que no puede ser ignorado. Y sin embargo, la barra de latón que sirve de soporte a la cortina que cubre la representación no está claramente situada en un marco externo al espacio representado –como en el caso de Rembrandt– sino que vemos, en la parte superior izquierda, que está anclado a la pared de la imagen representada... Con este detalle Vermeer está haciendo colapsar el espacio y la escena cotidiana representados con el espacio del observador, el día a día de leer cartas frente a ventanas abiertas, un convivir con la pintura. Hay otro detalle en la pintura que me ha llevado a pensar en esto: la cortina no está estáticamente retirada para descubrirnos la escena, totalmente independiente del espacio representado. La tela verde es atraída por la corriente de la ventana abierta frente a la que la muchacha está leyendo la carta, no es algo que se ha puesto después para proteger el cuadro. De nuevo un espacio de incertidumbre, que participa de lo “teatral” de lo cotidiano y de lo “teatral” de la mirada construida⁷².

71 “Impliziert wird hier, dass sich mit dem Bewegen des Vorhangs auch der Ausschnitt des dargestellten Interieurs und somit das Bild verändert“ (Schindler, 2014:189) . “Lo que queda implícito es que el al mover la cortina se cambia también el fragmento del interior representado y con él la imagen”.

72 Introducimos aquí el concepto “teatral” en relación a la pintura y al textil en el s. XVII haciéndonos eco del concepto en Schindler, para presentar un grupo de investigación de la Freie Universität de Berlín, el *Ästhetik des Performativen* (“La estética de lo performativo”), que hasta el año 2012 ha realizado distintos proyectos desde la perspectiva de las ciencias teatrales en el cruce con otras disciplinas, especialmente las ciencias

Esta observación no contradice lo que propone Schindler, simplemente lo desplaza todavía más hacia una condición híbrida de separación y unión de los espacios de representación y recepción. La pintura holandesa de esta época nos ha dejado muchas obras que incluyen este tipo de “cortina“, algunas muy claras, como la que veíamos de Rembrandt, y otras no tanto, como en el caso de la obra de Vermeer, si bien no he podido encontrar ninguna como esta última que tenga algo tan parecido a esa presencia de una corriente de aire que transgrede, sin apenas ser

cinematográficas. Schindler se basa en la definición de “teatral” que ha formulado Erika Fischer-Lichte, directora de este equipo investigador: “El aspecto de la puesta en escena es una constante que atraviesa las tres partes del presente libro. Lo textil escenifica y es escenificado: dado que pone en escena los temas visuales y sus significados, al reproducirlo los pintores hacen alarde de sus dotes artísticas. El concepto de escenificación remite a la expresión francesa *mise en scène*, empleada ya a mediados del siglo XVII en sus formas iniciales. El concepto de escenificación resulta útil en el contexto de la pintura en la medida en que, entre otras cosas, designa unas estrategias estéticas dirigidas a la atención del espectador. Por ello este concepto de puesta en escena va estrechamente ligado al de teatralidad. El concepto moderno de teatralidad abarca un amplio espectro de significados que parte de la referencia concreta a lo sensorial. Según Erika Fischer-Lichte, el concepto de teatralidad se caracteriza así por ser entendible, por una parte, estéticamente y, por otra, antropológicamente. Se trataría de la “relación entre el teatro y los procesos teatrales fuera del teatro”. (Schindler, 2012:12)

„Wie ein roter Faden zieht sich der Aspekt der Inszenierung durch alle drei Teile des vorliegenden Buches. Das Textile inszeniert und wird inszeniert: Während es Bildmotive und ihre Bedeutungen in Szene setzt, stellen die Maler mit seiner Wiedergabe ihre künstlerischen Fähigkeiten zur Schau. Der Begriff der Inszenierung lässt sich auf den französischen Ausdruck der *mise en scène* zurückführen, der in frühen Formen bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Gebrauch war. Der Inszenierungsbegriff ist im Kontext der Malerei insofern hilfreich, als er unter anderem ästhetische Strategien bezeichnet, die auf die Aufmerksamkeit des Betrachters abzielen. Dadurch soll sich dieser Begriff der Inszenierung auf engstem mit demjenigen der Theatralität verknüpfen. Der moderne Theatralitätsbegriff umfasst ein breites Bedeutungsspektrum, das von der spezifischen Bezugnahme auf die Sinne reicht. Gemäß Erika Fischer-Lichte ist der Theatralitätsbegriff somit durch ein ästhetisches Verständnis einerseits und ein anthropologisches andererseits charakterisiert. Es geht um die ‚Beziehung zwischen Theater und theatralen Prozessen außerhalb des Theaters‘.“(Schindler, 2012:12)

percibida, las convenciones espaciales de representación, haciendo temblar la concepción estática de “marco/tableau, escenario/perspectiva y drama/género”. Vermeer nos está diciendo que hay algo que se nos está ocultando, que no podemos pretender llegar a ver todos los rincones, que no está tan claro qué queda delante, qué detrás, qué separa qué y qué fragmento de imagen se nos presenta.

Ya lo decía Mona Kuschel cuando nos contaba por qué durante años había fotografiado cortinas, interesada por “espacios de pérdida de información“ (Ver p. 239).



Fig. 4. “La sagrada familia”. (Rembrandt, 1646). Óleo sobre madera. 46,50x68,8 cm, Kassel Gemälde Galerie.

Foto:Gemäldegalerie Alte Meister.

Las cortinas como espacios de transición de luz y protección, y “en ellos se ve la vida“, dijo Mona. La vida que tiembla al entrar la corriente, ¿o será que alguien ha pasado al lado del cuadro rápidamente y ha movido la cortina que ha de proteger la imagen? La idea de pérdida



Fig. cMK-3. “Cortina”, Brooklyn, 1991, Fotografía de Mona Kuschel

de información visual y el cuerpo que pasa nos trae de nuevo esa dimensión transmedial de los textiles; nos lleva hasta otra imagen que ha llamado profundamente mi atención en la búsqueda de esas cortinas casi telón de la pintura holandesa del s.XVII. Se trata de una obra de Nicolaes Maes de 1655 titulada “Criada cotilleando y ama de casa regañando” (Ver Fig. 5).

Aquí nos encontramos con relaciones espaciales similares a las que propone la pintura de Rembrandt, pero hay una diferencia esencial: la criada apela nuestra atención directamente señalando con el dedo índice en dirección a la señora de la casa que regaña a alguien, y ella misma inclina su oído hacia el ama, queriendo escuchar. Y hay algo más, ¿por qué no llega la cortina hasta el marco, como en el resto de representaciones similares? La cortina se pone en medio de nuestra visión, ocultándonos la persona que es regañada y que probablemente podríamos ver si no estuviera ahí ese textil de color metálico, pero quizá también nos da pistas del origen de la reprimenda y notamos que hay un volumen tras la cortina, quizá de alguien oculto entre el espacio de representación y el espacio representado. En esta pintura vemos con nitidez la intencionalidad con la que estos pintores (“de cortinas de cuadros”) trataban la presencia de la cortina como un terreno en el que negociar la curiosidad, las ganas de ver.

El intersticio de esta pintura es uno de cuerpos escondidos, entre el público y los “actores”, en un espacio de apelación sinestésica. ¡Mira! ¡Escucha! ... en realidad lo más importante no lo vas a ver, si confías sólo en lo que ves



Fig. 5. “Criada cotilleando y ama de la casa regañando”. (Nicolas Maes, 1655). Óleo sobre madera. 46,4x72,1 cm. London, The Harold Samuel Collection, Mansion House. Foto: wikipedia.

estás perdido, párate, escucha y palpa la cortina⁷³... La

73 La historiadora del arte y doctora en filosofía Nina Zschocke (Weddigen, 2010:177-190) radicaliza el papel de la calidad táctil aportada a la mirada cuando se introducen textiles en la representación, asegurando que estos constituyen en sí mismos una interpelación. Zschocke presenta diversos argumentos: el hecho de que el textil indica una presencia corporal real –en el caso de la ropa– pero, ahí donde los textiles cubren una superficie considerable de la imagen (cortinas, tapices, etc.) estos funcionan seduciendo a la mirada hacia una forma táctil. Este modo de mirar lo define la autora como una forma de liberación para el observador, que es librado del esquema

dureza de la reprimenda no es nada comparado con el corte izquierdo –casi a filo de cuchillo– del textil, que es casi un telón, y que amenaza con cortarme si lo abro cual objeto que es: cortina para ver un cuadro. Que me dice que

“estímulo – reacción” recibiendo espacio para sus argumentos e intenciones. Para ello la autora se basa en estudios de la cognición de la neurobiología, concretamente sobre la recepción, la atención y las neuronas espejo. (Weddigen, 2010:181)

tendría que levantarse desde un lado –en ángulo– como se levanta un visillo para mirar sin ser visto. La criada no ignora al público, la presencia del tejido le ayuda a dirigirse a nosotros, ella sabe dónde señalar y por qué; ese espacio ilusorio es trasgredido y transcendido. Las jerarquías sociales se reconfiguran, la criada que sabe más que nadie⁷⁴. El cuerpo escondido del culpable –responsable de la trama– que también escucha y no ve y que no se ve, que se adivina pero no se muestra, escondiéndose a la expectación y al castigo. ¿Al castigo de la expectación? Tacto, oído. De nuevo las relaciones fluidas entre “marco/tableau, escenario/perspectiva y drama/genero” que Draxler ponía sobre la mesa y en las que –como vemos– los textiles de grandes dimensiones juegan un papel determinante como facilitadores. El virtuosismo de los pintores es usado precisamente para deconstruir la idea de un espacio ilusorio, poniéndolo en una naturaleza ambigua entre interiores domésticos, imagen reproducida y escenas teatrales.

Textiles, quizá también los *Banners* configurando espacios de expectación multidireccional, mostrados como objetos expositivos, señalando espacios recogidos en espacios inabarcables. Una apelación a otra forma de entender esas relaciones del mostrar y mirar, formulando un espacio sinestésico en el que la relaciones entre lo óptico y lo táctil, la presencia de texto y su articulación, nos ayudan a

74 Schindler recoge en su estudio esta imagen y la denomina como una “escena de espionaje” y se refieren a la interpretación de Martha Hollander que asegura que Maes quería tematizar la relación entre el ama de la casa y su criada –considerando que el arte y la literatura de la Holanda de la época representaba a las criadas de forma negativa, asociándolas con la holgazanería y a las amas como mujeres de virtud–; la pintura de Maes representa entonces dos roles femeninos (Schindler, 2014: 211).

aguantar ese espacio intermedio, incierto. Lo que podemos sentir pero que no podemos ver.

“TEXTILES EN EL ESPACIO” Y *BANNERS* EN EL ESPACIO

Demos un salto y sigamos la pista explícita de la interdependencia entre lo visual y lo táctil (desde el textil) que abordábamos en la conversación con Rike Frank: el texto de Otti Berger “Stoffe im Raum” (Tejidos en el espacio) de 1930⁷⁵. Esta artista textil de la *Bauhaus* contribuyó profundamente al desarrollo del taller textil de la famosa escuela y a la investigación estética del textil. El texto que aporta Frank “como imagen”⁷⁶ parte de analizar las aportaciones que hacen los textiles a los espacios arquitectónicos para contribuir a la “viveza” de los mismos⁷⁷. Berger insiste en los efectos retroactivos entre las distintas características de los textiles, identificando tres características determinantes: el objetivo

75 El documento como imagen que aporta Rike Frank es la transcripción del Archivo de la *Bauhaus*, Berlín, mecanografiado; respetando el deseo de Frank la paginación que incluimos en este estudio se refiere a este documento transcripción del original que encontramos en el Archivo de la *Bauhaus* bajo “Documentos de Otti Berger”, (carpeta nr.2). El texto fue publicado por la revista *ReD* (Prague), (Berger, 1930).

76 Rike Frank insistió en incluir este texto como imagen en la transcripción mecanografiada de la *Bauhaus* (Berlín), por su “tactilidad”.

77 “sin embargo los textiles dominan un pequeño pero importante campo de la cultura doméstica. para cumplir con los requisitos de una construcción viva hemos de tener claro qué es una tela, y más aún: qué es una tela en el espacio”. (Berger, 1930: 1) “ein kleines, aber wichtiges gebiet beherrschen die textilien in der wohnungskultur. um die forderung eines lebendigen bauens zu erfüllen, müssen wir uns klar werden, was stoff ist und weiter: was stoff im raum ist”. (En el original todo en minúsculas, seguiremos citando como en el original).



Fig. cRF-21. “Stoffe im Raum” de Otta Berger, ReD
(Prag) 3, Nr. 5, 1930, Transcripción de Bauhaus-Archiv, Berlín

(que corresponde también a su economía), su estructura (construcción) y su factura (su calidad). La textura, color, grosor, brillo, etc., todo depende de las distintas relaciones de estos elementos. Y concluye asegurando que “la tela misma vive”, para pasar a dar ejemplo de esta viveza que está impregnada de la dimensión sinestética a la que aludíamos en el encuentro con el cuadro de Nicolaes Maes, por ejemplo cuando describe una funda para piano: “una funda de piano por ejemplo, puede ser en sí música, que fluye, harmónica, llena de melodías y vibraciones”⁷⁸ (Berger, 1930:2).

Poco después, Berger aduce a ese deseo de “viveza” asegurando que en los textiles no queremos imágenes, que lo que queremos es llegar es a la “tela viva”, y da el ejemplo de la seda artificial, de su “agarre” frío. Es impresionante ver la persistencia con la que Berger persigue la viveza textil, intentando aproximarse con diversos adjetivos a las cualidades, texturas, tensiones, calidades, estructuras, de esa seda artificial... para llegar a un resultado.

Resultado: ¡un tejido muy áspero! en la tela lo táctil es importante. lo primordial en la tela es lo táctil. una tela ha de captarse. ¡hay que poder “comprenderla” con las manos! el valor de una tela debe reconocerse en primer lugar en lo táctil, en su valor al toque. (...) pero aquí podría decirse con el pintor klee: ¡la intuición sigue siendo algo bueno! porque hay que estar atento a los secretos de la

78 “-eine flügeldecke zum beispiel kann an sich schon musik sein, fließend, harmonisch, voll melodien und schwingungen.-”

tela, rastrear las resonancias del material ⁷⁹ (Berger, 1930:2).

Lo importante en los textiles es lo táctil⁸⁰. Para entender (‘begreifen’) la tela hay que agarrarla (‘greifen’). Hay que sentir su ‘agarrar’, es decir la fricción de su estructura en conjunción con su tensión, color, etc. Y, siguiendo el consejo de confiar en la intuición del pintor Klee, escuchar

79 “ergebnis: sehr rauhes gewebe! wichtig ist das taktilische im stoff. das taktilische im stoff ist das primäre. ein stoff soll gegriffen werden. man muss ihm mit den händen “begreifen” können! Der wert eines stoffes soll zuerst im taktilischen, im tastenwert erkannt werden. (...) aber hier könnte man mit dem maler klee sagen: intuition ist immer noch eine gute sache! –denn man muss den geheimnissen des stoffes lauschen, den klängen der materialien nachspüren”. (Berger, 1930:2).

80 En el catálogo que acompañó la exposición del MoMA sobre los distintos talleres de la *Bauhaus* encontramos un apartado en el que la historiadora Leah Dickerman ha recopilado conceptos claves para la escuela. Uno de ellos es el de lo táctil. El texto nos ayuda a comprender el entorno en el que Berger escribió su texto: “La **tactilidad** alcanzó su apoteosis en los telares del último período de la *Bauhaus*. Tras el nombramiento de Meyer como director de la escuela en 1928, el taller pasó de las tapicerías murales en gran escala que exploraban composiciones en rejilla a la producción de tejidos de tonalidades sutiles y de ricas texturas con una amplia variedad de funcionalidades, tales como amortiguar el sonido o reflejar la luz. La subordinación del diseño (con su reclamo a lo visual) a favor de estructuras más de conjunto y de unas mayores calidades de textura fue reflejo del cambio de régimen: en la época de Meyer, de una retórica más cargada políticamente, se atacó desde principios de clase lo “decorativo” como un lujo y se dio orden de una nueva producción en masa”. (Bergdoll & Dickerman, 2009:33).

“**Tactility** reached its apotheosis in the weaving workshop of the late *Bauhaus* period. After Meyer’s appointment as the school’s director in 1928, the workshop moved away from large-scale wall hangings exploring grid compositions toward the production of tonally subtle, texturally rich fabrics with a wide variety of functional capacities – the muting of sound, the reflection of light. The subordination of design (with its appeal to the visual) in favor of overall structures and heightened textural qualities reflected the shift of regimes: in the politically charged rhetoric of Meyer moment, and in only partially veiled critique of the Gropius years, the “decorative” was attacked on a class basis, as a luxury, and a new mandate was issued for mass production”. (Bergdoll & Dickerman, 2009:33).

los secretos de la tela, rastrear los sonidos del material. No olvidemos que Otti Berger está hablando de “textiles en el espacio”, del rol de las telas en esa conjunción de la arquitectura y del construir concebido bajo las premisas de la escuela en la que estudiaba. La consciencia de estos espacios pone los términos “táctil” y “agarrar” en un contexto de cuerpos moviéndose por un espacio muy concreto. Si dejamos que la argumentación de Berger entre con nosotros en uno de esos espacios arquitectónicos, en nuestra imaginación, nos vemos tomando asiento en sillas tapizadas, agradeciendo las pequeñas sobras del entramado entelado de una pared, apartando la cortina para sentir el sol en la piel. Nos damos cuenta de que lo que Berger hace es dejar que la piel sienta el textil y crea un espacio para que hablen los tejidos.

Otti Berger había entrado en nuestro horizonte de investigación rodeada de imágenes en las que el textil se ponía en el camino de la cámara. Cerca, lejos. Rike Frank la había introducido como una de las iniciadoras de la reflexión en torno a ‘la lucha’ entre lo visual y lo táctil en un contexto marcado por la relación textil-fotografía, consciente de cómo la fotografía había necesitado del textil para demostrar su capacidad de objetividad visual y de cómo el textil había entonces empezado a depender de la fotografía para ganarse una posición de atención.

Los tejidos de la *Bauhaus* pasaron a formar parte del banco de imágenes públicas justo cuando la fotografía comenzaba a florecer en la escuela. Una lluvia de imágenes saturó rápidamente el campo del diseño industrial y pronto los tejidos, como todos los productos generados por el taller, dependieron

del medio fotográfico para obtener un estatus y una definición en el mundo. Más que las otras actividades del taller, la producción textil tuvo la suerte de hacerse con un lugar muy visible, porque la naturalidad de la textura de tela se acomodaba a la perfección al escrutinio de la cámara. (...) La frecuencia cada vez mayor de las presentaciones fotográficas de tejidos en esa época fue responsable en parte de que Otti Berger, tejedora en la *Bauhaus*, se animase a teorizar un aspecto de las telas que hasta su ensayo “Stoffe im Raum” (Tejidos en el espacio), de 1930, casi no se había formulado ⁸¹ (Smith, 2006:7).

Hay que escuchar a las telas, nos movemos todo el rato entre textiles. Berger pone esa relación de interdependencia de lo visual y lo táctil en un estado dinámico del movimiento de los cuerpos. Termina entrelazando lo que había querido oponer en un principio. Estamos hablando de lo háptico, así lo afirma también T'ai Smith, historiadora que ha estudiado a fondo la obra de Berger. Smith describe la aproximación final de Berger como háptica y distingue entre lo háptico y lo táctil así:

81 “*Bauhaus* textiles moved into the public image-bank just as photography was beginning to flower at the school. A flurry of images quickly saturated the field of industrial design, and like all of the products generated by the workshops, weaving soon depended on the photographic medium to give it status and definition in the world. More than any other workshop entity, weaving had the fortune of gaining a place in the spotlight, for the intimacy of a woven texture was particularly suited to the scrutiny of the lens. (...) The increased frequency of photographic presentations of weaving at this time was in part responsible for prompting the *Bauhaus* weaver Otti Berger to theorize an aspect of cloth that had, until her essay “Stoffe im Raum” (Fabrics in space) of 1930, largely gone unstated”. (Smith, 2006:7)

Podemos establecer una distinción entre los términos háptico y táctil señalando que la experiencia háptica del espacio ya ha desterrado toda oposición entre lo táctil y lo óptico. Aunque se halle “vinculado necesariamente a las percepciones puramente cutáneas generadas por el contacto de la piel”, escribe Yvette Hatwell, el “todo indisociable denominado percepción ‘háptica’ (o tactilo-cinestésica, o tacto activo)” está formado por “las percepciones cinestésicas resultantes de los movimientos (corporales)”. Y estos movimientos corporales a través del espacio se asocian, para la experiencia visual (no ciega), a la vez con la visión y con el tacto. Mantas, cortinas, fundas de almohada, tapicerías, recubrimientos de suelos y paredes (Wand-Bespannstoff) –todos los textiles que ocupan los espacios interiores de la arquitectura, trenes, automóviles, etcétera– son captados por el sujeto mediante una combinación de tacto, movimiento y visión ⁸² (Smith, 2006:21).

82 “We can make a distinction between the terms haptic and tactile by noting that a haptic experience of space has already broken down any opposition between tactile and optical. Though “necessarily linked to the purely cutaneous perceptions generated by skin contact,” writes Yvette Hatwell, the “indissociable whole labeled “haptic” (or tactilo-kinesthetic, or active-touch) perception”, is formed by “the kinesthetic perceptions resulting from (bodily) movements.” And these bodily movements through space are, for sighted (nonblind) experience, at once bound up in vision and touch. Blanket, curtains, pillow coverings, upholstery, wall and floor coverings (Wand -Bespannstoff) – all textiles occupying the interior spaces of architecture, trains, automobiles, and so on – are grasped by the subject through a combination of touch, movement, and vision” (Smith, 2006:21) Ver también en este capítulo la nota 73 en la que resumimos el concepto de



Fig. cRF-17



Fig. cRF-18

Fig. cRF-18. “Black Banner 3”, instalación para la performance “Ingrid (Inzwischen) 2009”, en *The Performance Project*, [Performa 09], Nueva York, 2009, Fotografía de DFS.

Los espacios arquitectónicos sobre los que piensa y argumenta Berger son los de la arquitectura moderna, son los de ese punto de inflexión en los que artistas, críticos y curadores, juntos, expulsaron a los textiles de la sala de exposiciones (ver conversación con Frank p. 297). De la mano de Berger y Rike Frank volvemos a los *Banners*: al “Black Banner 3” y concretamente al instalado para la performance “Ingrid (Inzwischen)” en el año 2009 en *The performance Project* (Nueva York) y que claramente emergió junto a Berger en el solapamiento de los archivos de DFS y Rike Frank.

liberación del esquema perceptivo estímulo-reacción gracias a la presencia de textiles en imágenes, según Zschocke.



Fig. cRF-19



Fig. cRF-20

Emulamos a Berger, pensamos en “*Banners* en el espacio”. ¿Qué espacio es este? Ya hemos visto que los *Banners* pululan entre espacios de lo más diverso, para quedarse expuestos por meses o para facilitar la construcción de un espacio performativo sólo por unas horas. En la fotografía vemos el “Black Banner 3” instalado en el *loft* que sirve de escenario de *The Performance Project*, espacio de performance que en sí mismo es un espacio intermedio entre naturalezas de distinto uso, situado en el Lower East Side de Manhattan. *The Performance Project* es parte del University Settlement, una organización iniciada por profesores universitarios en el s.XIX con el ánimo de alfabetizar a la hacinada población de emigrantes que habitaba el barrio por entonces. El centro es una de las muchas sedes de la todavía existente University Settlement; en él se realizan labores de educación no formal: emigrantes llegadas de China que viven en la zona acuden a aprender inglés, mientras sus hijos juegan en el *loft* –que la institución entiende como escenario de numerosas propuestas pedagógicas con una fuerte agenda social. Así, el espacio para danza, música y performance, situado en la segunda planta del edificio, tiene que cumplir diversas funciones “internas” en la logística educativa del centro y a la vez oferta un programa artístico vinculado a la escena de artes visuales (principalmente galerías comerciales) de la zona. Entrar en *The Performance Project* es entrar en un espacio abierto, alargado con gradas capaces de alojar a unas sesenta personas, con una pared blanca en el otro fondo del espacio y en la pared frente a la entrada en la que entramos una serie de ventanas rodeadas de densas cortinas que posibilitan el oscurecimiento del espacio, un juego de luces mínimo pero claramente situado en la zona destinada a actividades y con un equipo de audio elemental. Entrar en *The*

Performance Project supone encontrarse de igual forma con la artista Tracey Emin haciendo una performance-presentación de su libro que con un grupo de niños de hasta cuatro años que juegan mientras sus madres aprenden inglés en un aula situada en otra planta.

Sin ser un teatro, *The Performance Project* tiene una clara separación de escenario y audiencia tanto espacial como técnica. Sin embargo, la experiencia del centro en el uso pedagógico experimental de la sala, hace que esta separación, aún siendo claramente definida, no sea rígida y definitivamente esté abierta a nuevos retos. Invitados por Performa 09 y la curadora de *The Performance Project*, Alison Fleminger, realizamos “INGRID (Inzwischen)” para la que instalamos el “Black Banner 3” dividiendo el espacio e invitando a la audiencia a sentarse tanto en las gradas como a ambos lados de este enorme textil realizado en malla de andamiaje.

Gran parte de los espectadores experimentan entonces la performance como algo que ocurre a “este lado” y “al otro lado” del enorme velo, sin poder ver todo claramente y mirando frontalmente al grupo de espectadores sentados al otro lado del *Banner*, casi a modo de espejo oscuro, que deja adivinar siluetas.

Veamos en detalle los elementos que configuraron la performance tal y como escribimos en el concepto interno del mismo, nunca publicado, (ver documento y traducción en anexo).

El concepto describe una especie de collage temporal y espacial de elementos constantes y simultáneos: la improvisación a la batería de James Galbraith, la danza de Maren Maurer, el *Banner*; y la de otros puntuales: la

“voz” de Ingrid en un trabajo de audio, las canciones, las diapositivas, los dibujos repartidos...

Es decir, la performance condensa y presenta elementos que provienen de distintos regímenes de producción y recepción. Un trabajo de audio que hasta entonces sólo había sido mostrado en salas de exposiciones –y que ha seguido mostrándose en museos–, una improvisación a la batería que por sus cualidades y demanda física se ve limitada a un tiempo máximo cercano al de una actuación musical, dibujos y diapositivas hasta entonces mostradas en contextos expositivos de las artes visuales, etc.

Busquemos de nuevo la compañía de Berger para intentar entender más de esa realidad espacial-performativa generada en este caso por el “Black Banner 3”. ¿Quién se mueve? ¿Qué vemos? ¿Qué otros textiles de grandes dimensiones hay en el espacio?

Las cortinas están echadas, ayudan a que no entre el frío de noviembre. El *Banner* está instalado “cortando” el espacio (Fig. 6). El público es invitado a sentarse y para ello puede elegir tres zonas: dos en el escenario, una a cada lado del *Banner*, mirando a través de este, y otra en las gradas, viendo entonces el perfil del *Banner* o la perspectiva de este hacia la pared blanca del fondo. La batería de Jim Galbraith está justo delante del filo del *Banner* y dos micrófonos están situados a cada lado del *Banner*. La constelación deja claro desde el principio que no se va a poder ver todo claramente, y que hay partes que sólo se verán parcialmente. Bien, Berger, estaría contenta, el *Banner* nos apoya en una construcción espacial en la que la expectación visual es claramente una de las formas pero no la única... la tenacidad del sonido de la batería y del corte del *Banner* se apoyan.

La figura de una co-performer, la artista y bailarina Maren Maurer, recorre con extrema lentitud el perímetro del *Banner* a ambos lados del mismo. Los otros “elementos de la performance” y co-performers no abandonan “su lado” del *Banner*. Hay que realizar un difícil balance entre no frustrar a los miembros del público y no ceder ante las convenciones de expectación habituales en salas con escenarios. Nadie ve mejor que otro, todos vemos algo de forma parcial, tanto performers como público participamos en una visión “velada” por una tela industrial.

A lo largo de todo el *Banner* leemos en una repetición constante “NOBORISNOBORISNOBORIS...”, las letras han sido “escritas” con hilo negro entre la trama, de forma que parece que la malla se ha escrito a sí misma, una especie de fallo en la producción del tejido. De forma puntual se lee también “Halluzination und Organisation” (en alemán “alucinación y organización”). El texto no es en este caso únicamente un significante más en el espacio y en la performance, introduce dos cosas: da más corporeidad al “velo” de separación y además formula un “derecho y un envés” que introduce un leve movimiento de translación en esta situación especular en la que se sitúan los dos grupos mayores de espectadores, no dejando que el *Banner* sea un mero corte transversal del espacio, un eje de simetría. Estamos en un espacio aparentemente simétrico en el que la simetría se desmonta de forma sutil.

¿Qué es lo que consigue una simetría asimétrica en la construcción del espacio performativo? Esto algo que es más susceptible de analizar en base a situaciones concretas, tal y como estamos haciendo en “INGRID (Inzwischen)”. Quizá otra experiencia concreta de “asimetrías sutiles”, la de una de las figuras que guía

este estudio, Simone Forti, nos ayude a comprender mejor las posibilidades de esta reconfiguración de equilibrios espaciales. Forti ha descrito como la sorpresa de una “simetría repentina” le llevó a un desplazamiento inclinado de su centro lo que le permitió empezar a formular su método *logomotion*:

Cuando consigo un acorde regular y preciso de los cambios de equilibrio, cualquier tipo de brisa que atravesase mi campo de conciencia hace saltar mi centro de equilibrio (...) Comprendí que había dado con un conjunto orgánico de vínculos entre mente, equilibrio y gesto, y me pareció que allí estaba la base de un lenguaje natural. A veces, una vez alcanzado un estado de equilibrio, alzaba los ojos hacia lo alto y a la derecha como diciendo “hola”. La repentina asimetría me pillaba por sorpresa y el veloz desplazamiento interno de mi centro que se producía parecía irradiar una ráfaga de una especie de canción cuya melodía estaba hecha de movimiento. Y me veía entonces tejiendo melodías de movimiento cargadas con las historias que guarda el cuerpo ⁸³ (Forti, 1974:131).

83 “When I achieve precisely regular intonation of balance shifts, any kind of breeze passing through my field of consciousness will touch off, my center of balance (...) I sensed that I had hit on an organic set of links between mind, balance and gesture, and it seemed that here was the basis for a natural language. Sometimes, having achieved a state of balance, I would lift my eyes up and to the right as if saying hello. The sudden asymmetry would take me by surprise and the resultant internal careening of my center seemed to radiate into an outburst of a kind of song whose melody was made of movement. And I would find myself weaving movement melodies charged with stories the body holds” (Forti, 1974:131)

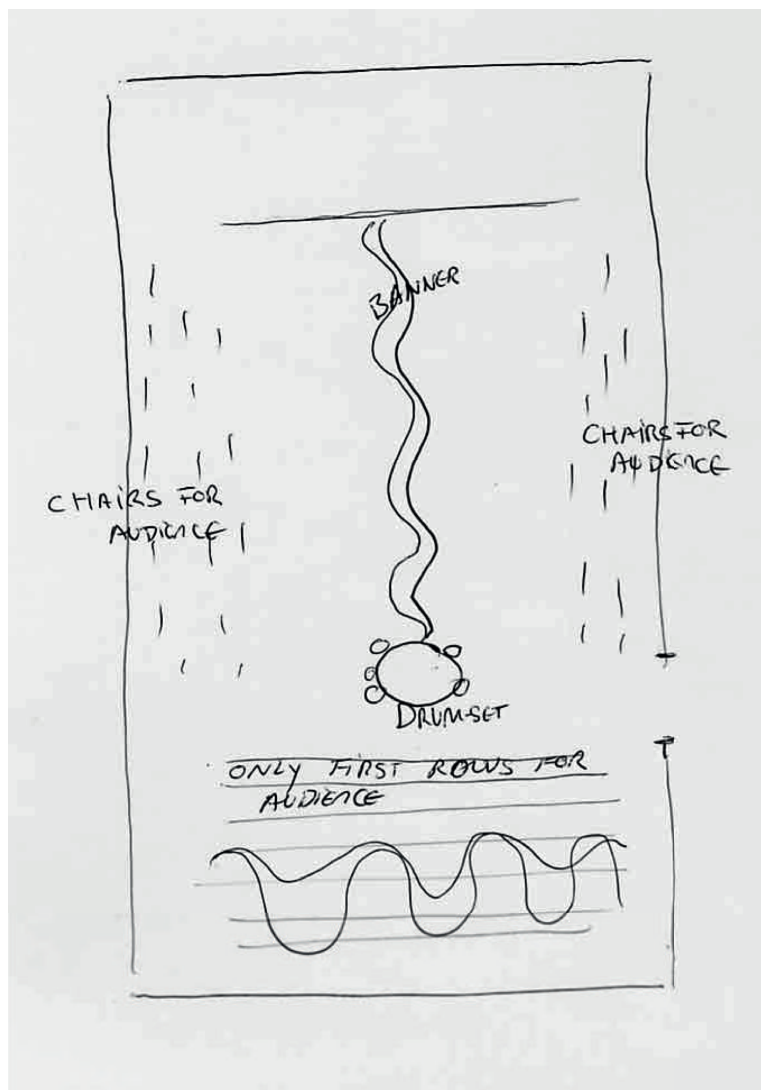


Fig. 6. Esquema realizado para el concepto de “Ingrid (Inzwischen)”. 2009. CGB.

Tinta sobre papel . DIN A4

De nuevo una metáfora textil: tejer melodías de movimiento. Forti nos devuelve al tejido...Y, ¿cuál es el “agarre” de ese textil en “INGRID (Inzwischen)”? Es la fricción de la calle, del andamio, de la obra de restauración. Todos los espectadores y performers conviven con este tipo de textil en las calles. Nuestros cuerpos, en transición de un sitio a otro de la ciudad, son protegidos de caídas de cascotes y de nubes densas de polvo gracias a estas mallas de andamiaje de grandes dimensiones que, en los primeros días tras su instalación, vuelven extraño el entorno urbano que vemos a diario. Tela-plástico, áspera, brillante y tiesa. En obras en lugares prominentes de la ciudad aparece también en conjunción con impresiones digitales que anuncian algo o “embellecen” esa situación “fea” temporal de edificios emblemáticos.

Lo cotidiano, lo banal, lo medio feo, cortando con contundencia el espacio, somos espectadores siluetas, performers borrosos, inundados de música, biografías y repetición. La música de percusión, las canciones, las presencias de Boris (*Banner*), de Ingrid (audio) y de María (diapositivas). La contundencia con la que está instalado el *Banner* en el espacio y sus dimensiones nos ayudan a imbricar nuestro espíritu *punk* decididamente amateur, la torpeza y el carácter incidental con la que nos gusta realizar nuestras performances. Parece que la gran superficie definida del “Black Banner 3”, nos otorga un plano de referencia claro sobre el que es posible proyectar, abstraer, la complejidad del alto número de elementos que configuran “INGRID (Inzwischen)”. Difuminar la visión, a la vez, generar puntos de referencia definidos en esa constelación espacial que constituye la performance; también dejar bien claro al público desde el principio que no va a conseguir ver todo y que, por tanto, no importa

que se “pierda” ciertas partes. Conseguir una densidad en la que nadie parece saber más que ningún otro, dejando espacio para pensar al ritmo acompasado de la improvisación de la batería.

Entonces, lo que aprendemos del “Black Banner 3”, que por cierto llamábamos “encaje industrial” en la hoja de sala o programa de aquella tarde⁸⁴, es que la “viveza” que quería inscribir Berger en la arquitectura de su tiempo puede ser de una dinámica calmada. Una especie de interrupción clara, una referencia a la que asirse, en la que poder descansar y con la que reconfigurar el espacio y el modo de expectación.

UNA PROPUESTA PARA LA ARQUITECTURA, UNA PROPUESTA ARQUITECTÓNICA

Todo esto nos lleva a pensar que lo que realmente quería aportar Berger a la arquitectura modernista era algo más que una mera “animación” añadida. No podemos especular con sus motivaciones e intenciones pero sí que podemos intentar aproximarnos al contexto en el que surge este deseo de aportar “viveza” a los “espacios *Bauhaus*” desde el taller textil, especialidad en la que se diplomó y taller en el que sería docente a partir del 1931. Mona Kuschel, también técnica textil, alude en la conversación –desde distintas facetas– a esa vida de la telas; y no sólo a eso, sino que asegura que su experiencia en el trabajo con arquitectos pone de manifiesto, precisamente, el miedo

⁸⁴ El público, al entrar en *The Performance Project*, recibía un DIN A4 doblado con datos técnicos de las obras mostradas, una breve descripción (no explicación) y biografías cortas de cada participante.

de estos a la dimensión incontrolable de las telas. (Ver conversación con Mona Kuschel p. 260).

Quizá entonces, lo que en una primera lectura de “*stoffe im raum*” (“tejidos en el espacio”) parece ser como una especie de elemento aportado –y necesario– a la arquitectura modernista, parece ser también algo más que eso. Puede que sea también el insistir en una materialidad que inscribe en el espacio los conceptos y formas de vida excluidos que nos enumeran los investigadores de estética textil de la Universidad de Zurich, recordemos: “colectividad, anonimato, feminidad, materialidad y artesanía”.

Mirando las fotografías de los espacios mismos de la escuela de la *Bauhaus*, caemos en la cuenta de que los textiles son el único recodo en el que los estampados y las formas ornamentales expulsadas por Loos (Loos 1997, cop. 1931)⁸⁵ palpitan en las habitaciones de la escuela.

El historiador de arquitectura Ole. W. Fischer ha investigado precisamente las analogías textiles y corporales de esta expulsión en su ensayo “Structural Ornament and Ornamental Structure? Notes on the Textile Origins of Modern Architecture”. Según Fischer estas analogías eran tanto parte argumentativa como constitutiva de las distintas aproximaciones a la arquitectura del momento. (Fischer, 2010:167-176).

⁸⁵ Adolf Loos dio su famosa conferencia “Ornamento y Crimen” en el año 1908 en Viena, si bien ésta no fue publicada hasta el año 1913 en francés como “L’Architecture et le style moderne” en *Cahiers d’aujourd’hui*, Junio 1913, Vol. 2, nr. 2; y en alemán (en una versión abreviada) hasta 1929 en el periódico Frankfurter Zeitung, 24.10.1929 (Abendblatt).

La producción espacial de los *Banners* que nos hemos propuesto en este estudio como ángulo de aproximación y la recurrente aparición en las conversaciones de distintas reflexiones en torno a las relaciones entre la arquitectura y el textil⁸⁶, hace que merezca la pena detenerse en este punto de inflexión en la historia de la arquitectura y, gracias a Fischer, entender más de esa expulsión de los textiles de los espacios expositivos (a la que se refería Frank apuntando a la arquitectura modernista p. 300) y al miedo de los arquitectos a la vida de las telas (que Kuschel p. 260).

En su famosa conferencia de 1908, “Ornamento y crimen”, Loos formula no sólo su distanciamiento del ornamento decorativo del Jungedstil sino también del estructural – que representaban otros colegas de su entorno– y formula así la exclusión ornamental de la propuesta arquitectónica del funcionalismo modernista. Loos construye su lógica argumentativa partiendo de los escritos del criminólogo italiano Cesare Lombroso que estigmatiza el ornamento tatuado en la piel como un síntoma corporal de personas “primitivas”, de clases bajas y criminales; así como su propia observación claramente racista de los habitantes de la Isla de Papúa –estos habían sido presentados en la Exposición universal de 1883 en Chicago⁸⁷. Es decir, el

punto de partida para la deliberación de Loos es el de pensar análogamente:

ornamento—piel = ornamento—arquitectura

Y su deducción en base a Lombroso:

Ornamento—piel= primitivo, criminal, bajo, culturalmente inferior, amoral

Por tanto:

Ornamento—arquitectura= (el ornamento) degenera la arquitectura

La pista que sigue Fischer es la de las relaciones que establece Loos entre piel-recubrimiento-máscara-arquitectura⁸⁸, asegurando que estas se basaban en la posibilidad abierta por Gottfried Semper a mitad del s.XIX cuando este identificó el origen de la arquitectura en el textil. La tesis de Semper estaba todavía muy presente en el discurso arquitectónico de la Viena de Loos y, para Loos quien lo consideraba como una referencia para su trabajo⁸⁹. Semper había situado el origen de la arquitectura en la artesanía y las artes aplicadas. Y más precisamente, señala

<http://www.hkw.de/de/programm/projekte/veranstaltung/p_26216.php>
última consulta 24 febrero 2015

88 Aquí no podemos dejar de nombrar la contribución de Beatriz Colomina para entender la modernidad (desde la disciplina de la arquitectura) como algo ligado a la cuestión de la máscara y la ciudad de Viena. “Modernity is bound up with the question of the mask. The mask was a very common theme in Vienna” (Colomina, 1996:23). Para más información ver el capítulo “City” en (Colomina, 1996:17-73)

89 Beatriz Colomina ha recogido la influencia que Semper ejerció sobre Loos en su concepto del espacio arquitectónico como algo que “cubre” (Colomina, 1996:265). Lo que hace Fischer es ahondar en las relaciones y los distanciamientos de Loos con Semper desde la perspectiva del textil.

86 En la conversación con Johannes Paul Raether aparece en tanto que los *Banners* como posible arquitectura temporal p. 224,

87 El historiador Christian Kravagna presentó en octubre de 2008 su paper “Adolf Loos and the Colonial Imaginary” en la conferencia *The Colonial Modern* en Haus der Kulturen der Welt, Berlín. Las notas que tomé durante su contribución me llevaron a considerar la necesidad de seguir esta pista para comprender los antecedentes presentes en la preocupación de Berger: esa expulsión del ornamento, en pro de funcionalismo, formulada por este importante co-fundador de la arquitectura modernista. En el siguiente link se puede consultar el programa de la conferencia así como escuchar un *podcast* de una conversación con los curadores de la misma.

el nudo como la tecnología básica humana, predecesora de todas la tecnologías e interpreta las pantallas textiles usadas como partición espacial como el origen de la arquitectura⁹⁰.

Semper imagina la emancipación de la superficie respecto del soporte como “vestimenta” (Bekleidung) y propone una conexión ideal entre cubierta (textil) y núcleo (estructural), una relación interactiva entre envoltura y subestructura como “ornamento técnico”, una relación que recuerda su evolución histórica a partir de técnicas elementales como el tejido ⁹¹ (Fischer, 2010:168).

Semper aboga por una compenetración no dualista entre forma y estructura basando su observación en un sombrero de pescadores del Caribe presentado en la Gran Exposición de Londres de 1851, mientras que Loos, como veíamos, se basa en las observaciones de Lombardi y las suyas propias sobre los habitantes de la isla de Papúa (ver nota 87). Apoyándose en una deducción evolutiva, Loos declara el ornamento como superado por evolución cultural, estigmatizándolo como degenerado y primitivo, no adecuado al funcionalismo de las formas de vida y

90 Ole W. Fischer se refieren a las teorías que Gottfried Semper había publicado en 1856 bajo el título de “Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol” (Semper, 1856:304-343) en la revista *Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich*, vol. 1. Nr 3. P. 304-343

91 “Semper imagines the emancipation of the surface from the support as “clothing” (Bekleidung) and puts forward an ideal connection between (textile) covering (structural) core, an interactive relation between envelope and substructure as a “technical ornament” a rapport that recalls its historical evolution from basic techniques such as weaving”. (Fischer, 2010:168)

producción de su tiempo. Con esta deducción, Loos está también dualizando la relación entre soporte y superficie mientras que Semper estaba poniéndolas en una relación dialéctica. Para Semper, y su seguidor van de Velde, la máscara, el cubrir y el color espiritualizan la arquitectura no en un sentido antagonista al de la materia o la forma funcional sino como una forma de transcender, superar, mejorar a esta ⁹².

Dos años después de “Ornamento y crimen”, en 1910, Loos ofrece un discurso durante la inauguración de su edificio *Goldman und Salatsch*, en el que podemos entender más a fondo el fin de su análisis, el contenido de su propuesta. Fischer parafrasea a Loos quien aseguraba que su edificio no estaba indecentemente desnudo sino que se presentaba “cubierto con una segunda piel, decente, blanco, y neutral, vestido como un caballero” ⁹³. Entonces, lo que Loos hace,

92 “Semper y van de Velde proponen una correlación dialéctica entre cubierta textil y núcleo estructural, donde la autonomía de la máscara (o piel ornamental) proporciona una totalidad reconstruida de contenido y forma, de estructura y apariencia. Esto es aplicable al ornamento técnico, reminiscente del origen textil de la pared o del metabolismo de forma y técnica (Semper), y también al ornamento estructural, poniendo de manifiesto la necesidad y orden de las fuerzas formalizadoras en una huella abstracta sobre la superficie (van de Velde). Esta noción del adorno abarca la dualidad entre superficie y profundidad, materia e idea, cuerpo y espíritu, y arte y vida”. (Fischer, 2010:169). “Semper and van de Velde put forward a dialectic correlation between textile covering and structural core, the autonomy of the mask (or ornamented skin) providing a reconstructed wholeness of content and form, of structure and appearance. This applies to technical ornament, reminiscent of the textile origin of the wall or the metabolism of form and technique (Semper), and also the structural ornament, bringing out the necessity and order of the form-finding forces in an abstract trace on the surface (van de Velde). This notion of adornment bridges the duality between surface and depth, matter and idea, body and spirit, and art and life”. (Fischer, 2010:169)

93 “According to Loos, his building was neither concealed nor veiled behind a costume of historic styles, nor “indecently naked” or “tattooed in an uncivilised way”; instead it presented itself covered with a second skin,

no es negar el “cubrirse”, sino que propone otra forma de hacerlo. “La máscara de Loos es un ropaje (masculino), una frontera estricta determinada culturalmente que separa lo interior de lo exterior, lo individual de lo colectivo”⁹⁴ (Fischer, 2010:170).

Gracias entonces a este análisis de Fischer, que nos ha acercado al ánimo transcendental contenido en las teorías de Semper –basándose en su noción del origen textil de la arquitectura– y en su deducción a entender las dimensiones textiles de la expulsión del ornamento de la arquitectura modernista, entendemos el complejo alcance que puede llegar a tener el deseo de Otti Berger de “animar” esa arquitectura.

¡Berger!, Rike Frank nos trajo hasta ti para pensar más a fondo en el textil en relación a la fotografía; y en lo táctil en lo visual –y sus interrelaciones–; y tú nos has llevado a escuchar las telas, a sentir el mover de los cuerpos en relación con ellas, a preguntarnos qué es lo que buscabas realmente con esa “animación” de las habitaciones. Y nos cuesta creer que quisieses hacer los textiles estrictos, las separaciones determinantes del “traje masculino” propuesto por Loos. La forma en la que llegaste a formular el movimiento de los cuerpos en el espacio cubiertos por la interdependencia entre lo táctil y lo visual –lo háptico– y tu perseverante aproximación a todas las dimensiones sinestésicas de un textil, nos lleva a situarte en esa tradición de Semper en la que la estructura y la

apariencia, la superficie y la profundidad, la materia y la idea, el cuerpo y el espíritu, el arte y la vida pulsan juntos en relaciones que trascienden los conceptos de dualismo. En un texto escrito con posterioridad a “stoffe im raum”, un texto jamás publicado en su totalidad que Berger usaba en sus clases en la *Bauhaus* entre 1931 y 1932, (que encontramos en el archivo de la *Bauhaus* en Berlín y también parcialmente recogido en el trabajo de fin de diploma de Regina Lösel) leemos el siguiente párrafo:

Desde hace 3 años la palabra clave en el taller textil de la *Bauhaus* es ‘¡función!’ ‘Estructura’. No hay imágenes en textil, sino textiles, a través de la estructura. ¿Qué es estructura? Hoy en día, no es más que una palabra de moda, prácticamente una formación de filamentos, un nuevo elemento formal, pero es insustancial. [Berger juega de nuevo con término en alemán “Stoff” que es “materia, sustancia” pero también “tela”]. Su realización es ornamento. Con el fin de cubrir la palabra odiada, dicen simplemente estructura. Su razón de ser consiste sólo en que la superficie irregular es fácilmente susceptible a la suciedad⁹⁵, y se puede tirar sin esfuerzo de los hilos individuales o quedarse colgado en ellos⁹⁶ (Mentges & Nixdorff, 2002:235).

95 Recordemos que Wolfgang Mayer insistió en que incluyésemos algo muy importante para él de los *Banners*: “Y muy importante, también tienen esa capacidad de recoger la suciedad de los distintos espacios en los que han sido instalados, usados. Esta suciedad es suciedad no es pátina”. (p. 132)

96 “Seit 3 Jahren ist die Parole in der *Bauhaus*-Weberei ‘Funktion!’ ‘Struktur’. Keine Stoffbildern, sonder Stoffe, durch Struktur. Was ist Struktur? Heute nur noch mehr ein Schlagwort, praktisch ein Gebilde

decent, white, and neutral, dressed like a gentleman“. (Weddingen (ed.) P. 170)

94 “Loos’ mask is a (male) garment, a strict, culturally determined border that separates the inner from the outer, the individual from the collective”. (Fischer, 2010:170)

El párrafo tiene algo misterioso, muestra una Berger que piensa “en textil”, que activa un vocabulario textil con distintas semánticas y metáforas, una Berger en conflicto con algunas doctrinas de la escuela dándonos una idea de cómo elabora constantemente tramas, nudos y tiros de hilo pensando constantemente no sólo “en” el textil sino “con” el textil seriamente y en todas sus consecuencias como una interrelación de causalidades multidireccionales. También nos da una idea de lo sustancial que era la discusión, la negociación en torno al “ornamento” en la escuela y cómo para ella no era una cuestión ni zanjada ni sencilla.

El ornamento como textil no se puede separar de la estructura. Los ornamentos y los tejidos estampados son parte integral del proceso y la estructura del material (de nudos de pensamiento) y, como hemos aprendido de Plant, una forma de pensar ligada a la computación y al cálculo de secuencias no lineales. Plant es una de las investigadoras que –desde una producción teórica feminista– ha demostrado las influencias que tuvo Ada Lovelace y la industria textil para el desarrollo de la Máquina Analítica del ingeniero Babbage en el s. XIX –conocida como el origen de las computadoras.

Babbage evocaba más tarde las primeras factorías como prototipos de “máquinas pensantes”, y comparaba las dos principales funciones de la Máquina Analítica –almacenamiento y cálculo– con

von Fäden, neues Formelement, ist aber kein Stoff. Seine Erfüllung ist Ornament. Um das verhaßte Wort zu decken, sagt man eben Struktur. Seine Daseinsberechtigung besteht nur darin, daß die unebene Fläche für Schmutz leichter empfänglich ist, und man kann ohne Mühe die einzelne Fäden herausziehen bzw. An ihnen hängen bleiben”.

los componentes básicos de una fábrica textil. (...) Fue el telar de Jacquard el que realmente suscitó e inspiró este trabajo (...) Babbage estaba fascinado por la complejidad y detalles de la máquina y el diseño. “Es un hecho conocido”, escribía, “que el telar de Jacquard es capaz de tejer cualquier modelo que la imaginación del hombre pueda concebir” (Plant, 1998:23).

Trama, estructura, estampado, cálculo. Recordemos que uno de los criterios determinantes que introducía Berger en la producción de las telas era el económico, como uno de los factores determinantes en la relación de las cualidades de los tejidos. Pero no olvidemos que en la escuela en la que Berger llegó a co-dirigir el taller textil, la forma y la función se concebían no sólo como supeditada a la necesidad social sino que como una potencia de cambio para la sociedad⁹⁷. Uno de los docentes que más influyó el taller textil fue Klee, cuyas clases eran parte del curriculum para las alumnas de esta especialidad. En las notas tomadas durante las clases de Klee por uno de los compañeros de Berger, Hannes Beckmann, encontramos el siguiente enunciado de Klee:

Mayor pobreza - jeconomía más grande! Pobreza muestra valores internos, requiere pensamiento; a través del pensamiento económico viene lo intelectual en una obra (...) El tablero de ajedrez es la realización con medios limitados ⁹⁸ (Mentges

97 Ver en este capítulo nota 80.

98 “Höchste Armut – größte Ökonomie! Armut zeitigt innere Werte, erfordert Denken; durch ökonomisches Denken kommt Geistiges in ein Werk

& Nixdorff, 2002:222). [Aquí el tablero de ajedrez hay que verlo también en relación a la malla en la que hacían sus ejercicios los alumnos y alumnas del taller].

Estos párrafos nos llevan a pensar que Berger no estaba definiendo la dimensión económica del textil como un mero fin de rentabilidad y eficiencia (tal y como argumenta Loos en su razonamiento evolutivo, la estructura –lo no ornamental– como base de eficiencia); y lo que ella estaba proponiendo era añadir otros factores a tener en cuenta en la definición de lo económico, ya que lo pone en relación retroactiva con el resto de elementos que determinan la materialidad textil –y todo ello sin olvidarse de los cuerpos y su movimiento, sin ignorar el cuerpo social que habita los espacios en los que viven sus “tejidos en el espacio”.

Con toda seguridad, gracias a los análisis de historiadores como Kravagna (ver nota 87) y Fischer (2010), podemos condenar la mirada colonialista y racista de Loos; y, al mismo tiempo, tenemos que ver que el grado de imbricación de los rechazos formulados por la narrativa de la modernidad son a veces tan retorcidos y tejidos con un hilo tan similar al resto de la tela que es difícil verlos.

La búsqueda junto a Otti Berger nos ha llevado a un punto de inflexión en la historia de la arquitectura, a comprender más de las relaciones del textil como forma de soporte y forma de cubrir. La generación de arquitectos que siguió a Loos negaría hasta esa membrana textil en forma de

“traje masculino” –la que había dejado Loos– en pro de una forma desnuda, la materialización cruda de la función arquitectónica y sus materiales industriales.⁹⁹

De nuevo Berger en 1930, “textiles en el espacio (...) el secreto de los textiles”, ¿reside entonces su “viveza”, su “animación”, en albergar en sí mismos formas de reminiscencia de esa compleja membrana, manto y estructura a la vez, más allá de relaciones duales y que intenta abarcar todas las dimensiones receptivas de un individuo que se mueve a flor de piel en el espacio, con dimensiones conscientes y con otras inconscientes?

Hay que estar a la escucha de los secretos de la tela, seguir los rastros de los materiales. La estructura no se puede registrar únicamente con el cerebro, sino que hay que sentirla (llenarla) con el subconsciente¹⁰⁰ (Berger, 1930:2). [De nuevo un

99 Fischer lo ha expuesto así: “En relación con esta evidente victoria de la estructura sobre la vestimenta, el espacio ya no era concebido como un trazado de paredes (textiles), sino como una forma y un vacío volumétricos, y, desde la perspectiva psicológica y fenomenológica del observador en movimiento, como un medio líquido en constante fluir que rompía las viejas barreras arquitectónicas entre el interior y el exterior. Aquí la ornamentación era desterrada de la superficie arquitectónica y quedaba reducida a la decoración interior y al arte abstracto o era reemplazada por el material lujoso y el acabado delicado” (Fischer, 2010:170).

“In relation to this evident victory of structure over clothing, space was no longer conceptualised as a delineation of the (textile) walls, but as a volumetric form and emptiness and, from the psychological and phenomenological perspective of the moving observer, as a liquid medium in a constant flux, breaking the old architectural barriers between the interior and the exterior. Here, ornamentation was banned from architectural surface and limited to interior decoration and abstract art, or replaced by luxurious material and delicate finish” (Fischer, 2010:170).

100 “denn man muss den geheimnissen des stoffes, lauschen, den klängen der materialien nachspüren. man muss die struktur nicht nur mit den gehirn

(...) Das Schachbrett ist die Realisierung mit beschränkten Mitteln”. (Mentges & Nixdorff, 2002:222)

juego de palabras de Berger, que para “sentir-llenar” genera un neologismo que junta sentir fühlen con erfüllen (rellenar algo, colmar algo) en ‘erfühlen’].

Muchas cosas han pasado desde entonces tanto en la arquitectura como en la teoría producida por esta¹⁰¹. Fischer nos indica cómo el concepto de “revestimiento” de Semper cobró importancia en torno a 1970 y 1980, y cómo a finales de los 80 Herzog y De Meuron desarrollarían nuevas aproximaciones para ornamentar materiales industriales. Desde los años 90 las tecnologías digitales han transformado los conceptos de forma digital y fabricación digital.

Aunque Semper trató de trasladar mediante el ornamento y el color la apariencia textil desde la tela original a la pared permanente, la manera contemporánea de abordar la “textilidad” tiende hacia el proceso, la producción y la estructura. Los arquitectos exploran las superficies textiles de fabricación digital de hoy día principalmente por sus efectos, para evocar la multiplicidad, la inmersión, el surgimiento. Sin embargo todavía no se han abordado las implicaciones políticas de transponer el ornamento a la estructura o la estructura al ornamento: para Semper la noción del

erfassen, sondern mit dem unterbewusstsein erfüllen“ (Berger,1930:2)

101 Aquí tenemos que recordar, junto a Fischer, que la historia de la arquitectura moderna no puede ser reducida a “the European modern movement and its legacy of purification” (Fischer, 2010:171). Consciente de ello, sin embargo, este es el contexto en el que se sitúa el texto de Berger que nos ocupa.

origen textil de la arquitectura, conceptualizada en la “teoría de la vestimenta” (Bekleidungstheorie) y sus huellas en el ornamento técnico y la transformación del material (Stoffwechsel), era parte del enriquecimiento de la arquitectura con la historia y la cultura, a fin de trascender desde la necesidad y la materialidad (de la era industrial) hacia un ámbito simbólico ideal de humanidad¹⁰² (Fischer, 2010:173)

Los hilos: tela, espacio, arquitectura, cubrir, estructura, pared-velo se constituyen en trama y nudo a la vez, de un complejo textil teórico-histórico que resuena en las conversaciones. Volvamos a ellas buscando el vínculo con la producción contemporánea que nos ocupa. ¿Cuál es la propuesta de los *Banners* en el espacio arquitectónico? (¿Y en relación a ese “miedo al textil” de los arquitectos descrito por Kuschel? Ver conversación con Mona Kuschel p. 260).

Es también la técnica textil Mona Kuschel quien en los procesos de producción nos ha proporcionado términos

102 “Whereas Semper tried to transfer the textile appearance from the original cloth to the permanent wall in ornament and colour, contemporary engagement with “textility” shifts towards process, production, and structure. The digital fabricated textile surfaces of today are sought-after by architects primarily for their effects, to evoke multiplicity, immersion, and emergence. However, the political implications of conflating ornament into structure or structure into ornament, have not yet been addressed: for Semper, the notion of the textile origin of architecture conceptualised in the “Theory of Clothing” (Bekleidungstheorie) and its traces in technical ornament and material transformation (Stoffwechsel) was part of enriching architecture with history and culture in order to transcend from the necessity and materiality (of the industrial age) into an ideal symbolic realm of humanity”. (Fischer, 2010:173)

con los que entender a los *Banners*. Durante la realización técnica de “Dawn Banner” en 2014, resaltó la cualidad espacial y háptica de los *Banners* al estar realizados con *Subjektstoffe* (textiles para sujetos) y no con *Objektstoffe* (textiles para objetos). Estos términos técnicos alemanes diferencian entre los textiles producidos para ser destinados a la confección de ropa y aquellos destinados a la confección en el campo del diseño de interiores. Una de las diferencias fundamentales es el ancho con que son producidas las telas, las de sujeto son más estrechas, de 1.35 m a 1.50 m, y las de objeto son producidas en anchos de hasta 3 m., e incluso 5 m. Las texturas también son diferentes, ya que los textiles producidos para la decoración de espacios permiten espectros más rígidos y densos que los destinados a la confección de indumentaria.

La caída de la tela, esa conexión *glamourosa* que los *Banners* posibilitan con el espacio –a la que aduce Mona Kuschel en la conversación (Ver cMK p. 256)– tiene que ver con esa diferencia, y también el ajuste de escalas introducido por los *Banners* en espacios institucionales tiene que ver también con esas dimensiones que provienen del cuerpo (Fig. cMK-18).

La imagen muestra una vista de la instalación “El Valor de gallo negro (Buthe-Tower- Bolsa)”, como parte de la exposición individual “Gruppenbild”, en Neuer Berliner Kunstverein de Berlín.

Las propuesta de las curadoras de la exposición, Kathrin Becker y Sophie Scholz, era la de realizar un programa de exposiciones individuales que, durante su realización y al final del ciclo propusiese algo así como un “retrato de grupo”, una aglutinación abierta de cada una de

las presentaciones. El cómo iba a ocurrir esto era algo que íbamos a generar entre todos, en un proceso de intercambio y reuniones periódicas de todos los artistas con las curadoras. La primera artista del ciclo fue Karolin Meunier y después, Discoteca Flaming Star. Nuestra propuesta fue la de mantener la arquitectura expositiva de la exposición de Meunier. Karolin Meunier había mostrado una instalación de video bicanal en la que una pequeña pared servía en sus dos caras de superficie de proyección. El tamaño de la pared y su situación en el espacio se ajustaban a las necesidades de distancia y tamaño de las proyecciones de Meunier. Las proporciones de la imagen proyectada emulaban la situación de una cabina de grabación de audio, tema a la vez del vídeo (Fig. 7 y 8).

Entonces, ¿por qué dejar una pared situada de forma extraña, demasiado pequeña y que nos condicionaba al máximo tanto la situación de visionado como el tamaño de proyección de nuestro vídeo “El Valor del gallo negro (Buthe-Tower-Bolsa)”? Precisamente queríamos integrar la presencia de la obra de la artista anterior (Meunier) y tematizar tanto la arquitectura temporal de exposiciones como la dimensión de lo que es una superficie de proyección sin proyección y retar, así, el régimen temporal de la lógica de exposiciones en instituciones y salas de exposiciones; y especialmente dirigirnos a la memoria corporal del espectador que visita regularmente un espacio, abrazar huellas y memorias de ese espacio aparentemente “neutral”.

Y, ¿cómo hacer posible el hecho de integrarla en nuestra exposición? Teníamos una pared-superficie de proyección que sin proyección descubría y veía enfatizada su capacidad divisoria y estructurante del espacio. No aceptar

la sala de exposiciones como “una hoja en blanco” nos resulta posible gracias a un *Banner*, el “Golden Banner 2”, que envuelve la pared e integra el diseño espacial absurdo con una operación algo absurda: un textil demasiado grande para una pared demasiado pequeña. El exceso incontrolable que se desparra por el suelo y que añade curvas a la rigidez de los ángulos rectos de la arquitectura. Texto por el suelo y texto invertido: al dar dos vueltas a la pared y en su transparencia, parte del texto se ve “al revés” y su lectura sólo es posible desde la pared: propone una posición imposible en el espacio.

Aceptar lo que está ahí abrazándolo, transformándolo, integrándolo gracias a la flexibilidad del textil y a su habilidad de constituirse en capas y responder a tensiones.



Fig. cMK-18. “Golden Banner 2”, instalación en “El Valor de gallo negro (Buthe-Tower- Bolsa)”, part 2 of Gruppenbild, Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, 2010, Fotografía de DFS

El *Banner* no sólo nos apoya en la integración de un “resto” de la propuesta anterior, también nos ayuda a redefinir el papel asignado a esta pared en la constelación expositiva. De “pared de muestra” a “pared de ocultación” que otorga intimidad a la constelación de visionado del vídeo proyectado, gracias también a otra obra, el *Banner*, que en este caso oscila claramente entre elemento funcionalizado y elemento mostrado.

“Golden Banner 2” oculta y señala la pared “no-permanente” y a la que se ha retirado su función de superficie de proyección que la hizo necesaria. Des-medido por no-medido; la negación del cálculo milimétrico a la que se refería Mona Kuschel¹⁰³ (ver p. 260) . Una pared torpe, un textil añadido que sugiere que hay algo que no se puede contener (¿medir?); una especie de drama que desborda, que es más grande que la estructura que necesita para mostrarse. Intento de “transformación material para trascender”... Una pared que simplemente hubiese irritado al espectador al entrar en el espacio (debido a sus proporciones y situación –para ser posiblemente olvidada en el encuentro con la proyección–), cobra presencia clara y dibuja una constelación de visionado del vídeo distinta a la habitual, creando una leve erosión en la inmersión a-corporal, puramente óptica, con la que habitualmente se construye la expectación de una proyección monocal en el espacio expositivo. De nuevo re-encontramos esa dimensión de re-configurar las posiciones y las formas de expectación.

103 Queremos remarcar aquí que la imagen con la que Mona Kuschel re-contextó con esa experiencia de “tener que medir al milímetro” es la de un panel textil que realizó para una exposición del Archivo de la *Bauhaus* y cuya arquitectura expositiva fue diseñada por Ingrid Jebram.



Fig. 7. “Timing and Consistency”, Karolin Meunier. 2010

Fotografía: Jens Ziehe



Fig. 8. “Timing and Consistency”, Karolin Meunier. 2010

Fotografía: Karolin Meunier

Dejamos que el deseo-pregunta de Rike Frank retorne a este trabajo: ¿qué ocurre si sólo hay textiles en una exposición? Nuestra pregunta: ¿por qué del Aue Pavillion de la Documenta 12 nunca se han publicado imágenes del momento de transformación entre la arquitectura proyectada por Lacaton & Vassal y el espacio expositivo de documenta 12 ¿En concreto, de ese momento en el que sólo elementos textiles cubrían la arquitectura?

Seguro que hay muchos motivos. En el marco de nuestro estudio, el espacio expositivo –entre tanto capaz de incluir las artes escénicas¹⁰⁴- también parece seguir imponiendo, a la vez, una forma de estar/producir/ presentar que llevan a Johannes Paul Raether a decir sobre el “cubo blanco” que es “un lugar con una discursividad tan definida que siempre estás en ese espacio genérico, que se vuelve completamente invisible – “no es posible sumergirse, tienes que juzgar” decía Raether, para continuar: “Eso no me interesa, sino esa otra forma de acaparar atmosféricamente la imaginación intelectual, estética y social de las personas. Por eso intento no hacer performances en esos lugares“. (Ver p. 199) .

O, cómo encuentro en mi cuaderno de notas el siguiente enunciado de Andrea Fraser: “El “cubo blanco” se supone que es un espacio no “teatralizado“. Pero en realidad habría que preguntarse a qué criterios de teatralidad responde: presentación de mercancía en entornos similares a los privados de las colecciones o de la instrumentalización institucional”.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Tal y como lo formulaba Jose A. Sánchez. (Sánchez, 2009)

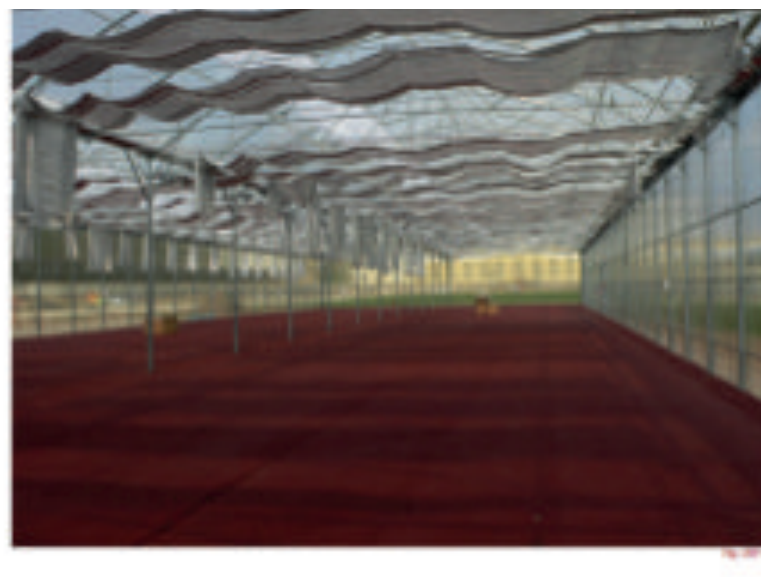
¹⁰⁵ Notas tomadas durante un seminario de Andrea Fraser en Whitney Independent Study Program, 13 de septiembre 2005.



Fig. cRF-14. “White Banner 3”, instalación en “Mil Veras Mil Prinzessinen Mil Centralias”, Centro de arte dos de mayo, Móstoles, Madrid, 2008, Fotografía de Rafa Suárez

Fig. cRF-15. Aue-Pavillon en documenta 12, Kassel, 2007, Fotografía de RF

Fig. cRF-16. Aue-Pavillon en documenta 12, Kassel, 2007, Fotografía de RF



La estructura (de los tejidos de Berger) como ornamentación, como exceso, que atrapan la suciedad y el polvo, que se deshilachan y que son capaces de albergar dimensiones de ser “llenado” y ser “sentido” en el movimiento de los cuerpos conscientes con su subconsciente. Los *Banners* en los espacios expositivos y performativos contruyendo asimetrías, suavidad “estructural”, exceso –que por el suelo atrapa la suciedad– que nos ayuda a decir que un “cubo blanco” no es una “hoja en blanco”.

Probablemente sólo nos podemos acercar a una respuesta abierta –no cerrada– que más que oscilar entre negar y afirmar lo teatral que puede o no tener una institución,

tiene más que ver con redefinir y enfatizar los criterios a los que se refiere Fraser arriba, o como Borja-Villel ha enunciado:

Lo teatral, como todo lo que tiene que ver con la institución arte, supone un lugar compartido entre subversión y la absorción, entre la pasividad contemplativa y la ruptura activa, entre el estado y la multitud, entre la creación y el mercado (Blistène, Chateigné, Borja-Villel, 2007:21).

También podemos empezar a recopilar las propuestas que se formulan desde las prácticas realizadas en este cruce, en espacios todavía no definidos y secretos de este cruce. La curadora Catherine Wood ha escrito:

De qué manera podemos examinar y seguir conceptualizando el carácter físico de estas áreas ocultas del relato de los museos, allí donde tiene (o ha tenido) lugar la performance? (...)

Estos nuevos espacios aún están del todo por imaginar, pero mediante el trabajo de los artistas podemos comenzar a visualizarlos. Como espacios para la performance, no precisan –a diferencia del cubo blanco– de unas paredes sólidas que hagan de objeto-marco extendido. Su arquitectura no es la cáscara resplandeciente del museo de arte moderno (tal como la definía Jack Smith en sus escritos de los años sesenta, luego publicados como *Wait for Me at the Bottom of the Pool*), sino una estructura blanda, permeable. Pueden configurarse y reconfigurarse indefinidamente porque están hechos de gente y de la atención de la gente. Su permeabilidad contradice la función de la institución de preservar y proteger, pues permiten la dispersión, la disolución, la desintegración. Pero igualmente tienen un aspecto constructivo porque están hechos de configuraciones para cuerpos y de sus afines concentraciones de mentes y recuerdos ¹⁰⁶ (Lam, 2012:56).

Y la propuesta de Jose A. Sánchez, formulado como propuesta a los artistas provenientes de las disciplinas escénicas:

El reto que se plantea es el mismo que se presenta a los artistas visuales: cómo conseguir que el público se detenga, no que se acomode como en un teatro, ni que se pasee por como en su visita a una exposición-espectáculo, sino que acepte la invitación al juego, a la suspensión temporal de los ritmos de la cotidianidad y pueda de ese modo ser partícipe de una experiencia, de un debate o de un proyecto. (...) Se trata obviamente de espacios conceptuales que se puede ubicar en cualquier lugar físico, incluida, por qué no, la vieja caja escénica (...) (Sánchez, 2009).

taken (or takes) place? (...)

These new spaces are yet to be fully imagined, but through artists' work we can begin to picture them. As spaces for performance, they – unlike the white cube – do not rely on solid walls as an extended object-frame. Their architecture is not the gleaming eggshell crust of the modern art museum (as Jack Smith put it in his writings of the 1960s, published later as *Wait for Me at the Bottom of the Pool*), but a soft, permeable structure. They can be configured and reconfigured endlessly because they are made of people and people's attention. Their permeability contradicts the institution's function to preserve and protect because they allow for dispersion, dissolution, disintegration. But they have a constructive aspect as well, since they are made from configurations for bodies and their attendant concentrations of minds and memories". (Lam, 2012:56)

106 "How can we probe and further conceptualize the physical character of these hidden areas of the museums' narrative, where performance has

III.3. OTRO IDIOMA: EL TEXTO DE LOS *BANNERS*

Todos los *Banners* de Discoteca Flaming Star tienen texto; la genealogía de los mismos tiene que ver claramente con la necesidad de portar textos y emblemas en una forma de producción nómada y marcadamente efímera¹⁰⁷. Escritura, texto como imagen, textil, un tema inabarcable en sí mismo¹⁰⁸.

Palabra e imagen; texto y textura; letra y línea. Son muchos los niveles en los que la escritura y el arte se unen, muchas las formas en que interactúan, mucho lo que puede decirse sobre esta interfaz, de tal modo que es difícil saber dónde empezar y cuándo parar¹⁰⁹ (Plant, 2012).

107 El Archivo de *Banners* que forma parte de este estudio evidencia ese papel de los *Banners*.

108 Proyectos expositivos como *I See What You're Saying: The Materialisation of Words in Contemporary Art* (2012) es una de las múltiples contribuciones contemporáneas a este campo. El proyecto esboza, como uno de los puntos de partida, la unión de escritura y artes visuales en los manifiestos de colectivos, los cuadernos de notas y diarios de artistas. La recopilación de posiciones artísticas incluye desde collages cubistas, fotomontajes y collages de los dadaístas, Paul Klee, Rene Magritte, Fluxus, Barbara Kruger, Jenny Holzer, On Kawara o Matias Faldbakken, sólo por nombrar algunos, y dar idea de las dimensiones de este topos. (Rogers, 2012). Dentro de una producción contemporánea, y relacionándonos con el marco en el que se incluye este estudio, las reflexiones sobre texto e imagen se centran precisamente en cómo presentar juntos texto e imagen con sus relaciones y pesos específicos en un marco de investigación artística (Blasco, 2013).

109 “Word and image; text and texture; letter and line. There are so many levels on which writing and art come together, so many ways in which they interact, so much to be said about this interface that it is difficult to know where to start and when to stop”. (Plant, 2012).

Aquí es donde nos encontramos con uno de los retos más intensos de este estudio, un nudo en el que tenemos que poner a prueba la capacidad de los métodos propuestos para crear cotas definidas desde las que poder abordar esta dimensión de los *Banners* sin perder el ángulo de aproximación que hemos elegido: el de su producción espacial en un cruce entre las artes visuales con las artes escénicas, y esto hacerlo, desde la perspectiva de las artes visuales. Por lo tanto, regresaremos constantemente a las conversaciones, intentando discernir las fibras que configuran los hilos que nos ayudan a seguir tejiendo.

Ahí, en las conversaciones, nos topamos rápidamente con el *punk*. Mona Kuschel se refería a la escritura en spray de los textos sobre la tela, como un acto *punk* “mientras trabajo en vuestros *Banners* pienso SIEMPRE que le añadiréis texto, ese momento *punk* de escribir con spray”. (ver p. 242). Acto que ha vinculado a su propia biografía como la forma en la que ella misma entró en la producción cultural, cortando la autocomplacencia de las convenciones de producción de un ‘teatro burgués’ en el Berlín Occidental; así denominaba Kuschel el Schaubühne.

El texto de los *Banners* aparece explícitamente en las conversaciones en relación a:

Formas de interpelación multidireccional en conciertos de grupos *punk*. Escritura *punk* sobre materiales pobres.

Un pulular entre el textil, el espacio y los cuerpos (ver conversación con Wolfgang Mayer p. 158-175), puntualizado por Rike Frank en su dimensión de definición y negociación de roles en una constelación social (ver conversación con Rike Frank p. 336).

Intentar articular y presentar un mensaje político en “un espacio inestable, en un espacio de lucha” (Conversación con WM p. 178-182) (Conversación con JPR ver p. 232).

También como proceso de re-significación de conceptos específicos (Mona Kuschel p. 248 hablando del trabajo de Buchanan y Rike Frank p. 324).

Miramos la lista: Las fibras que han de constituir los hilos son susceptibles a deshilacharse... Intentamos discernirlas...

TEXTO Y TEXTIL / TEXTO EN TEXTIL / TEXTOS COMO ARTEFACTOS TÁCTILES

A mediados de los noventa Sadie Plant nos presentaba las analogías entre lo entrelazado de los textos y los textiles como una construcción intertextual, no jerárquica, vinculándolo al uso de programas y redes digitales:

Sólo cuando las redes digitales se organizaron en hebras y enlaces, las notas al pie de página empezaron a triunfar sobre lo que en otro tiempo habían sido cuerpos de texto organizados. Los programas de hipertexto y la Red son retículas de notas al pie de página sin puntos centrales, principio organizativos ni jerarquías. Tales redes carecen de precedentes en cuanto a su alcance, complejidad y posibilidades pragmáticas. E, incluso, son – y siempre han sido – inmanentes a todos y cada uno de los textos escritos. “Los márgenes de un libro”

escribió Michel Foucault mucho antes de que estas formas de escribir en hipertexto o de recuperar datos de la Red apareciesen, “no son jamás nítidos: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que le da autonomía, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nodo en una red (...) La realidad no discurre a lo largo de las rectas y nítidas líneas de una página impresa. Sólo “al entrecruzar el complejo paisaje temático” puede empezar a alcanzarse la “doble finalidad de destacar lo polifacético y establecer múltiples conexiones (Plant, 1998:17).

Y:

Los medios de comunicación se convierten en interactivos e hiperactivos componentes de múltiples funciones de una zona de inmersión que “no se inicia con la escritura, sino que está más bien directamente relacionada con el hecho de tejer complejas figuras de seda”. El hilo no es metafórico ni literal, sino simplemente material, un conjunto de fibras que la historia de la computación, la tecnología, las ciencias y las artes entreteje y trenza. Dentro y fuera de las cavidades de los telares automatizados, de un punto a otro por las épocas del hilar y del tejer, hacia atrás y hacia delante en la fabricación de telas, lanzaderas y telares, algodón y seda, lienzo y papel, pinceles y plumas, máquinas

de escribir con sus carros, cables telefónicos, fibras sintéticas, filamentos eléctricos, hebras de silicio, cables de fibra óptica, pantallas pixeladas, líneas de telecomunicaciones, la World Wide Web, la Red y las matrices por venir (Plant, 1998:19).

Plant va más lejos y más allá de lo digital:

A pesar de que el papel ha perdido su relación con los tejidos que lo originaron, existen restos de tejer en toda escritura, los hilos de historias siguen siendo hilados, los textos son tejidos abreviados e, incluso la gramática –el glamour- y la ortografía mantienen una conexión oculta (Plant, 1998:74).

Tenemos que precisar que la propuesta de los *Banners* es una en la que el texto no está bordado, ni surge como elemento legible de un estampado tejido, imbricado, constituyente de la tela. La pintura aplicada bien por spray bien pintada, tiñe las telas de grandes dimensiones, lo que nos lleva más cerca del terreno identificado como la “visualización de texto como artefacto textil”. En palabras de Tristan Weddigen, en la introducción de una colección de ensayos publicada por el Instituto de investigación textil de la Universidad de Zurich:

Como sugiere la colección de ensayos, el textil –entendido como un material, un medio, una tecnología, una metáfora– es una noción híbrida que va mucho más allá del objeto tejido y permea y se entrelaza con una extensa sección de la historia

de la cultura y de las artes. La idea del textil (...) visualiza los textos como artefactos táctiles ¹¹⁰ (Weddigen, 2011:8).

Esta observación de Weddigen está más cercana a esa dimensión de la presencia de textiles en constelaciones de las artes visuales en la que esta investigación se ha perfilado hasta ahora: la presencia de textiles como superficie de interpelación en la producción de imágenes y los textiles como elementos constitutivos de espacios sinestéticos.

ESCRITURA ENFRENTADA EN UN ESPACIO INESTABLE

“La visualización de textos como artefactos táctiles” (Weddigen, 2011:8) en el caso de los *Banners*, que claramente por sus dimensiones no se pueden desplegar sólo con dos manos; que han de asirse en grupo y, en su uso, genealogía y recepción, vinculados a la pancarta política, tal y como nos muestran las conversaciones. En su ensayo sobre los *Banners* de DFS, escrito en 1998, la artista Ines Schaber indicaba:

Banners como pancartas políticas, que evocan manifestaciones, bandos y grupos de gente en la

110 “As the collections of essays suggests, the textiles –understood as a material, a medium, a technology, a metaphor – is a hybrid notion reaching far beyond the woven object, permeating and interlacing a vast swatch of the history of culture and the arts. The idea of the textile (...) visualizes texts as tactile artefacts”. (Weddigen, 2011:8)

calle a favor o en contra de algo. *Banner*, como recuerdo de una antigua labor artesanal consistente en dibujar un símbolo o un logotipo o manifestar una opinión en un trozo de tela. *Banners*, como los que en Gran Bretaña ofrecían en el siglo XIX imágenes de una sociedad utópica (Álvarez Reyes, 2008:109).

No podemos pretender que la escritura de los *Banners* es igual a la de las pancartas. Sus dimensiones impiden marchar con ellas por las calles, pero sí que se pueden colgar de edificios y en ese sentido podrían marcar lugares de reivindicación con sus mensajes. Pero recordemos que Schaber usa la palabra “evocan”, así que sí que tenemos que reconocer el vínculo genealógico y material que tienen con estas. El análisis que Georges Didi-Huberman ha realizado de los cuadernos de trabajo de Brecht nos proporciona una puerta de acceso para entender más sobre este contexto de escritura dentro de un contexto vinculado al teatro (épico de Brecht) y la de la producción o argumentación construida con montajes de imágenes y textos, precisamente la intersección que acota nuestro campo de estudio.

Didi-Huberman argumenta que la escritura de Brecht (en relación a las obras “Kriegsfibel” y “Arbeitsjournal”) generada durante el exilio, es una escritura enfrentada, una escritura que vive las contradicciones. Como poeta que escribe durante la guerra está claro que está en guerra. Didi-Hubermann nos presenta así la intención del poeta: “El lirismo sólo tiene sentido para él con el fin de introducir la protesta, la contradicción, el enfrentamiento, el conflicto” (Didi-Huberman, 2008:219). Didi-Hubermann

indica que esta forma de entender el papel del poeta implica abrazar la contradicción, muy lejos de poder ser expresada de forma clara y simple, y continúa: “no hay escritura enfrentada más que *produciendo formas abiertas*, formas donde la interrogación sobrevive a la afirmación o la exclamación” (Didi-Huberman, 2008:219).

El autor cita en su texto a Brecht en el que este relata su observación de lo que llamó la “literalización de la calle” por la presencia de pancartas y otras formas de reunión y expresión confrontativa del pueblo ruso durante la Revolución Rusa:

Las fotografías de la Revolución Rusa, no sólo la de 1917, sino también la de 1905, muestran una curiosa literalización de la calle. Las ciudades e incluso los pueblos están constelados de fórmulas y símbolos. La clase que se hace con el poder inscribe a grandes pinceladas sus opiniones y sus consignas sobre los edificios que se ha apoderado. (...) llevan pancartas cubiertas de inscripciones, por la noche, se proyectan películas sobre las fachadas de las casas. Esta literalización ha entrado en las costumbres de la Unión Soviética (...) Durante la gran manifestación del Primero de Mayo en 1935, he visto hermosísimos emblemas de las fábricas textiles (en lana blanca), pequeñas banderas con una nueva forma y flotando ligeramente al viento ¹¹¹ (Didi-Huberman, 2008:219).

111 Didi-Huberman recoge la cita de Brecht de: Brecht, (1970) “Notes sur le travail littéraire” (1935-1941) en *Écrits sur la littérature et l’art III*. Paris: L’Arche.

Lo interesante de esto en nuestro estudio tiene que ver con la convivencia observada por Brecht de distintas formas de expresión de un grupo revolucionario, todas ellas válidas: la de las pancartas, banderitas y las del cine proyectado en la calle. Didi-Hubermann se embarca en tratar de entender qué forma de lirismo está proponiendo Brecht cuando contrasta estas formas de expresión del pueblo con las del “lirismo profesional” de la Unión Soviética –que parece no haber estado a la altura– y nos señala el grado de contradicción que encierra esta queja de Brecht. El echar en cara al “lirismo profesional” no haber podido recoger esa forma popular, siendo él mismo un “lírico profesional”. Didi-Huberman no puede resolver la contradicción pero nos recuerda que:

Una contradicción interna del relato poético no tiene el mismo estatus que una contradicción interna de un enunciado lógico. Allí donde la doctrina se bloquea, las imágenes eventualmente se liberan. Allí donde se agota la dialéctica del filósofo, puede empezar la dialéctica del mostrador lírico. Allí donde la toma de partido se atraviesa, las posiciones puede bifurcarse y proliferar (...) Allí donde lo doctrinario ve un callejón sin salida, un bloqueo, el poeta se vuelve capaz de abrir un paso, de crear un ritmo. Todo está ahí: las posiciones no se toman más que tomando el ritmo (Didi-Huberman, 2008.:222).

Aquí debemos insertar que en su análisis de los trabajos anteriormente nombrados de Brecht Didi-Huberman distingue entre los conceptos “tomar posición” y

“tomar partido”. Para él, la toma de partido es la clave del dilema político de Brecht. En la “toma de partido” cesa el cuestionamiento pero también hace posible pasar a la acción mientras que la “toma de posición” es una condición en la que se aguanta la “cesura de lo especulativo”, una posición política en un proceso, sin indoctrinación. (Didi-Huberman, 2008:223).

Estamos hablando de una “escritura enfrentada” desde una posición de autoría individual y correspondiente a otro tiempo, con otras tecnologías que han añadido otras posibilidades de presentación, presencia y distribución. Y aquí es dónde volvemos a las conversaciones, al encuentro con Johannes Paul Raether, en el que insistía en la diferencia del uso social de los *Banners* con el uso social de los elementos textiles, en sus propias obras. Raether, situaba su producción textil en una tradición directamente derivada de formas como el estandarte, la pancarta o el atuendo de “acción” (refiriéndose principalmente ropa de deporte); la producción textil de Discoteca Flaming Star la situaba este interlocutor en la creación de una topografía- textil para un lugar social (p. 208). Lugares condensados durante y a partir de la experiencia de hacer performances; lo que nos lleva a pensar en la “escritura enfrentada” dentro de una contemporaneidad marcada por la imposición económica y social de una “actuación [performance] constante”¹¹².

112 El texto de Jan Verwoert (2010) “Exhaustion and Exuberance. Ways to Defy the Pressure to Perform” es un excelente diagnóstico de la imposición contemporánea de plena disponibilidad y la penetrante demanda de una constante presentación/producción. Su texto se centra en gremios que trabajan en el campo creativo. (En el capítulo III.2. nos referimos más en profundidad a este texto). El punto de partida de *Depression, a PublicFeeling* (Cvetkovich, 2012) es precisamente el bloqueo y agotamiento

Pero entonces, ¿de dónde salen los textos de los *Banners*? De ese espacio dialógico presentado que constituye Discoteca Flaming Star, de esa conversación constante a la que se hacía referencia en la presentación del colectivo en este estudio. De nuevo Schaber:

Los *Banners* de Discoteca Flaming Star son murales con texto y recopilaciones de referencias; Pensamientos crípticos, que los integrantes de esta agrupación han llevado en su cabeza durante meses. Islas de pensamiento y texto, puntos de unión, cadenas de asociaciones, murales interrogativos, invocaciones y conjuros (Álvarez Reyes, 2008:111).

Esta conversación constante y constitutiva de la experiencia artística, tal y como la entendemos en el colectivo DFS, ha sido ya introducida en este estudio por los enunciados citados de Cixous (p. 33) y Bordowitz (p. 7). Extendemos aquí la cita, que encontrábamos anteriormente, de otro artista, David Reed (p. 38).

Este “intercambio”, tal y como lo llama Palermo, puede ir desde una conversación informal en una inauguración a una relación larga e intensa de una clase especial, que a veces ocurre entre artistas. Algunas veces los artistas pueden reconocer mutuamente algo muy sutil, una percepción compartida del mundo, sensaciones ilusorias imposibles de verbalizar, que pueden

ser captadas en una forma práctica gracias a la comprensión mutua de los artistas. (...) Todos somos conscientes de la “ansiedad de influencia”, de la competitividad y de las relaciones conflictivas entre artistas y entre distintas generaciones de artistas. El intercambio es de las fuerzas contra esas emociones. El alcance de una vida humana otorga apenas tiempo para sentir la comprensión y desarrollos que son necesarios para hacer arte original. Las relaciones de intercambio son importante porque pueden acelerar ese proceso ¹¹³ (Reed, 2005).

David Reed está yendo un paso más allá que los enunciados de Cixous y Bordowitz, está sugiriendo que precisamente ese intercambio, eso que DFS llama diálogo constante y que usa como mantillo para los textos de los *Banners*, no sólo ocurre de muchas formas y a muchos niveles sino que además es en sí uno de los antídotos a la ansiedad generada por el imperativo de producir “agendas genuinas” y estar en constante y plena disposición para entregar esa genialidad. Está definiendo una forma posible

113 “This “exchange“ as Palermo calls it, can range from a casual chat at an opening to an extended, intense relationship of a special kind that sometimes occurs between artists. Sometimes artists can recognize something very subtle in each other, a shared perception of the world, illusive sensations impossible to verbalize, which can be worked on in a practical way because of the artists’ mutual recognitions. (...) We are all aware of the “anxiety of influence”, the competitive and conflicted relations between artists and between generations of artists. Exchange is one of the counter forces against these emotions. A human life span is barely enough time to experience the recognitions and developments that are necessary to make original art. The exchange relationships are important because they can speed up the process”. (Reed, 2005)

causado por la presión que experimentan intelectuales y artistas al querer responder a las demandas de una acción constante y genuina a la vez.

de sustraerse de ese imperativo desde una forma de trabajar y entender la práctica artística.

Esta idea de sustracción es fundamental en el pensamiento de Franco Berardi, uno de los teóricos marxistas esenciales en el estudio contemporáneo de la formación de subjetividades de sistemas de producción y mediación actuales en relación a la producción de conocimiento y las profesiones creativas¹¹⁴.

¿Qué significa “sustracción”? En mi opinión, es un concepto muy cercano, o que determina con mayor precisión, lo que siempre hemos entendido junto a la cuestión del rechazo al trabajo. (...) El rechazo al trabajo no es necesariamente un signo de pereza, aunque también pueda ser eso, pero no tendría que adjuntarse a una definición tan simplista. Por el contrario, es la “vida activa”: vida activa en tanto que capacidad de capturar lo que es más útil y feliz para nosotros y nuestra comunidad.

Cuando el proceso histórico y la violencia política fuerzan la acción [performance] a un nivel creciente e inevitable – por razones que no son únicamente sociales pero también ligadas a la dimensión psíquica social y el empobrecimiento existencial – entonces la sustracción se convierte en una acción

(que sólo puede ser de naturaleza colectiva)¹¹⁵
(Berardi & Scotini: s.a.).

No se trata de extendernos aquí en un análisis socio-político de producción de subjetividades alternativas. Hemos llegado hasta aquí porque íbamos buscando las dimensiones contemporáneas de esa encrucijada del texto dibujada por Brecht a través de Didi-Huberman. Hacer textiles y performances hoy, escribir textos como “artefactos táctiles”, como sedimentos de formas de vivir dialógicas. Berardi hace énfasis en la necesidad de construir situaciones colectivas en las que sea pueda sentir la utilidad y el placer de construir algo juntos, y lamenta que quizá una de las derrotas de los movimientos políticos es el haberse centrado demasiado en formas de negación laboral y no en esa dimensión creativa de redefinir la felicidad en el día a día de forma comunitaria: “El hecho es que nunca hemos sido capaces de ver la felicidad como un problema principal en el proceso histórico”¹¹⁶ (Berardi & Scotini: s.a.).

115 “What does “subtraction” mean? In my opinion, it is a concept that is quite close to, or which determines more precisely, what we have always understood together with the question of the refusal of work (...) The refusal of work is not necessarily a sign of laziness, although can also be that, but it should not be attached such an oversimplified definition. On the contrary, it is “active life”: active life as the capability to capture what is most useful and happy for us and our community.

When the historic process and political violence force performance to an escalating, inevitable degree – for reasons that are not only social but are also linked to the social psychic dimension and existential impoverishment – then subtraction becomes an action (that can only be a collective nature)” (Berardi & Scotini: s.a.)

114 Grupos a los que Berardi se refiere como “cognitariado” o “proletariado del conocimiento”.

116 “The fact remains that we have never been able to view happiness as a chief problem in the historic process”. (Berardi & Scotini: s.a.)

na pancarta – fragmentada – en el agua, un Banner
gero ante un viento fuerte. La dificultad de leer...



Fig. cWM-34

'M-34. Banner de protesta, por
is en botes neumáticos, Mytilini-
; Grecia, 2009, Fotografía de
cido

M-35. Golden Banner 1, fotograma
alor del gallo negro", Chile, 2010,

M-36. Golden Banner 1, fotograma
alor del gallo negro", Chile, 2010,

Fig. cWM-35



Fig. cWM-34. Banner de protesta, por activistas en botes neumáticos, Mytilini- Harbour, Grecia, 2009, Fotografía de desconocido

Fig. cWM-35. “Golden Banner 1”, fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS

Fig. cWM-36. “Golden Banner 1”, fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS

La relevancia para nuestro estudio de la necesidad identificada por Berardi viene también dada por la dedicación de este desde hace muchos años a formas de comunicación como teórico y como productor, de distintos medios vinculados a la cultura *punk* y *ciberpunk* italiana de los ochenta¹¹⁷. La posición que hoy defiende Berardi al respecto es la necesidad de una comunicación independiente que no perciba a los medios de comunicación y sus técnicas como instrumentos, es

decir, no para transmitir algo para conseguir un objetivo sino para “ser” alguien juntos. Una forma de comunicación a la búsqueda de inmediatez expresiva, a la búsqueda de una forma de “sustracción” que consiga ser una práctica social positiva.

Una búsqueda de inmediatez no instrumental, o mejor, de inmediatez expresiva (...) La comunicación es efectiva cuando hay una posibilidad de ser lo que queremos en el espacio social. La comunicación es efectiva cuando pasa al

117 Su dedicación a los grupos “A/traverso” y “Racio Alice” y su conocimiento sobre la escena *punk* independiente de Bolonia a finales de los setenta ha quedado recogida en su texto “INFO VIRUS” en (Tozzi, 2008:173-183).

dominio público y puede compartirse¹¹⁸ (Berardi & Scotini: s.a.).

El momento de hacer algo público no es tan fácil, ya lo veíamos en las conversaciones: desplegar la pancarta es una lucha en la que muchas manos tiran en distintas direcciones haciendo imposible leer los emblemas, posicionarse respecto al textil de la pancarta no es tan sencillo y colgar un *Banner* puede convertirse en una acción de deriva y lucha (también con el viento –que nadie anticipaba–). La lectura de un texto que tiembla en un espacio inestable es difícil. La pérdida del registro se hace aquí obvia en la acción en sí misma. ¿Dónde están las palabras?

Hemos ido encontrando hebras, con las que empezar a tejer:

Los *Banners* vinculados a ciertas visiones utópicas, el cognitariado, la ubicuidad de la imposición performativa y el *punk*. Estrategias de escritura de inmediatez, con formas de gritar anhelos y de tactilidad para formular el deseo de felicidad...

¡Ah! Y, que no se nos escape tampoco en la ponencia de Reed la alusión a formas de intercambio no verbales.

Seguimos buscando filamentos con los que seguir hilando textos como artefactos táctiles...

118 “a search for non-instrumental immediacy, or better, expressive immediacy (...) Communication is effective when there is a possibility to be what we want in the social space. Communication is effective when it becomes public domain and can be shared”. (Berardi & Scotini: s.a.)

EL RITMO DE LA LETRA DE CANCIONES, EL RITMO DEL TEXTIL, EL RITMO DE LAS PAUSAS

Relevante para nuestro estudio, para entender el estado de la cuestión en cuanto a la producción de “letras” en los *Banners*, es la dimensión del ritmo lírico producido en ese intento por aguantar la situación de contradicción que genera el “tomar posición”. Didi-Hubermann cita de nuevo a Brecht, en concreto sus “Notes sur le travail littéraire” (Ver nota 111), refiriéndose a su propia producción lírica sin ritmo ni rima bien determinadas:

Muchas de mis producciones líricas no presentan ni rima, ni ritmo regular, bien determinado. ¿Por qué las califico de líricas? Porque, si es cierto que no tienen ritmo regular, tienen sin embargo un ritmo (variable, sincopado, gestual). El problema era sencillo: necesitaba un estilo sostenido, pero el pulimento aceitoso del pentámetro yámbico me repugnaba. Necesitaba un ritmo, pero no el runrún ordinario [Procediendo por cesuras] esto traducía la respiración jadeante del que corre, y esos síncope revelaban mejor los sentimientos contradictorios del que hablaba. [Por tanto] abandoné completamente el yambo y empleé ritmos bien marcados, pero irregulares (Didi-Huberman, 2008:224).

El concepto de ritmo es bien familiar al contexto gestacional de los *Banners*. Tenemos que puntualizar aquí que estos surgen en un contexto performativo de artistas visuales interpretando canciones ya existentes. Realizando versiones de canciones bien conocidas,



Fig. cJPR-36



Fig. cJPR-37



Fig. cJPR-38



Fig. cJPR-39



Fig. cJPR-40



Fig. cJPR-41



Fig. cJPR-42



Fig. cJPR-43

Fig. cJPR-36, Fig. cJPR-37, Fig. cJPR-38, Fig. cJPR-39, Fig. cJPR-40 y Fig. cJPR-41. Banner en manifestación, Berlín, 2011, Fotografía de JPR

Fig. cJPR-42. “Golden Banner 1”, fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS

Fig. cJPR-43. “Golden Banner 1”, fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, 38 de DFS

elegidas precisamente por sus letras o por fragmentos de estas. La importancia del texto como material, como canto y como ritmo es la experiencia de Discoteca Flaming Star cuando nos decidimos a realizar el primer *Banner*. En él fluye lo que nos da fuerza, se aglutinan sedimentos de conversaciones con otras artistas y otros artistas (vivos y muertos). Y es aquí donde surge la dimensión sónica y polifónica de la escritura de los *Banners*. Algo que no

es ajeno a la teoría... De nuevo emerge el enunciado de Cixous. “Así que cuando escribo es una especie de gran diálogo con, no sé, mis habituales 20 o 30 amigos de la literatura que pertenecen a todos los tiempos y lenguas, pero son muy cercanos y los conozco muy bien, es un intercambio perpetuo” (Cixous : 2007. Min. 3:30)¹¹⁹.

119 “So when I write is a kind of huge dialogue with, I don’t know, my usual 20 or 30 friends in literature who belong to all times and languages, but

Cixous lo sabe muy bien, el lenguaje habla a través de nosotros. Y, precisamente las interpretaciones de versiones de canciones realizada por Discoteca Flaming Star se sostienen por lo intensamente que están imbricadas en los tejidos de la memoria (se quiera o no), permitiendo profundas cesuras musicales, rítmicas y hasta textuales. A pesar de todas esas fragmentaciones e imposibilidades en torno a la reproducción de la canción, se sigue percibiendo exactamente la canción “versionada” o parte de ella.

Aquí es donde la escritura de los *Banners* nos lleva de nuevo a la grieta que abría el dilema de la documentación de una acción en vivo, desde otra entrada, la de la posibilidad de la grabación de audio y su reproducción desde la imposibilidad de grabar todas las dimensiones de su interpretación y sus espacios de silencio. La canción con sus letras existe en distintos soportes y puede ser escuchada en fragmentos, repetida, *sampleada*... ser parte fundamental de grupos articulando su pertenencia o describiendo su utopía. Fred Moten se ha ocupado de esta dimensión estudiando la música y escritura de Cecil Taylor:

Una poesía, entonces, que es la de la música, una poesía que articulara la construcción de la música, una poesía que marcara y cuestionara la diferencia idiomática que es el espacio-tiempo de la performance, ritual y evento; una poesía, finalmente, que se convierte en música porque presenta icónicamente esos principios organizativos

they are very close to me I know them very well it is a perpetual exchange” (Cixous : 2007. Min. 3:30).

que constituyen la esencia de la música¹²⁰ (Moten, 20013: 44).

Lo que hace Moten es poner la producción textual en relación con la performance de la misma y la performance del sonido del lenguaje y la voz. Esto ya es de gran relevancia para nosotros, pero no sólo esto, Moten ha llegado a este enunciado preguntándose “¿dónde han ido las palabras?” (cuando han sido transformadas, procesadas por Taylor).

¿Dónde van las letras de las canciones?

TEXTO PUNK

En la sección de las conversaciones la técnica textil Mona Kuschel aseguraba:

Mientras trabajo en vuestros *Banners* pienso SIEMPRE en que le añadiréis texto, ese momento *punk* de escribir con spray. Ese momento de hacer público un texto que crece lentamente, conteniendo mucho tiempo, como una especie de boceto, como un diario de trabajo no introspectivo (p. 242).

La dificultad de aproximarse al *punk* viene dada por la victoria de la imagen de este frente a su espíritu, frente a esa propuesta de forma de vida que a menudo

120 “A poetry, then, that is of the music; a poetry that would articulate the music’s construction; a poetry that would mark and question the idiomatic difference that is the space-time of performance, ritual and event; a poetry, finally, that becomes music in that it iconically presents those organizational principles that are the essence of music”. (Moten, 20013: 44)

es confundida con una imagen cliché de mero ruido, imperdible, contra-diseño, etc.

Le tenemos que agradecer a Greil Marcus¹²¹ el haber indagado en las corrientes subterráneas que vinculan el *punk* con *dadá*, con el situacionismo internacional y con otras formas y movimientos artísticos “integrados” en la historia del arte. Y, uso la expresión corriente subterránea porque el *punk* parece ser para Marcus –y así aparece en muchos de los fragmentos de su famoso libro *Lipstick traces* (Marcus, 2001)– una fuerza que existe en sí misma y se deja sentir o emerge a la superficie de vez en cuando, mediada por distintos individuos (por propia voluntad o no), en diversas expresiones y condensaciones.

Unos viejos juramentos, portadores de maldiciones olvidadas que a su vez contenían deseos sepultados, se apretaban en unas piezas de plástico de siete

121 Cerrada esta investigación, en la fase final de correcciones y maquetación, nos llega una invitación a una exposición sobre las influencias (posteriores) del *punk* en las artes visuales. La exposición “PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo” en El Centro de Arte 2 de Mayo (Móstoles) tendrá lugar del 26 de marzo a septiembre del 2015 y según la nota de prensa aborda el movimiento de la siguiente forma: “Tanto el *Punk* como su genealogía y antecedentes han sido analizados y estudiados. En “Rastros de carmín”, el ensayo más significativo e icónico sobre sus repercusiones, Greil Marcus trazaba por primera vez un recorrido por los antecedentes del Punk. Esta exposición pretende hacer el ejercicio inverso: recorrer su influencia en el arte actual, es decir, establecer una genealogía que llegue hasta nuestros días o, tomando una expresión de Greil Marcus, seguir sus rastros hasta el presente. “PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo” busca hacerse eco de la importante presencia de lo Punk como actitud y como referencia entre muchos creadores. Tanto que quizás esa referencia es el único punto en común entre artistas y obras muy distantes; o tanto como para rastrear el arte contemporáneo como un espacio de disidencia en el que congrega una actitud Punk” <http://ca2m.org/es/futuras/punk-sus-rastros-en-el-arte-contemporaneo>. Desconocemos en qué medida la exposición y/o su correspondiente catálogo aborda los distintos puntos de vista entre Marcus y Mc Neil (1996). (Ver nota. 127)

pulgadas como una apuesta de que alguien prestaría oídos, de que alguien descifraría unos códigos que los propios hablantes no sabían estar transmitiendo¹²² (Marcus, 2001:6).

“Deseos enterrados”, “antiguas blasfemias”, “maldiciones olvidadas” a ser descifradas. Balbuceos guturales, formas de decir en distintos lugares y desde el escenario, este es nuestro canto absurdo, como hace *The Ramones* en una de las imágenes de la conversación con Wolfgang Mayer (ver Fig. cWM-24): lo compartimos desde el escenario. “Es decir, *The Ramones* están diciendo ahí a la audiencia: eres uno de los nuestros, un “freak”, como nosotros”. La reivindicación de una forma de ser monstruos (p. 170)¹²³.

Textos que todavía no han aprendido el lenguaje que hablan, ¿podemos poner a Johnny Rotten –vocalista de los *Sex Pistols*– al lado de Brecht? Si le preguntásemos a Marcus probablemente sí:

Johnny Rotten nunca había aprendido el lenguaje de la protesta, en el cual uno busca una compensación

122 „Old oaths, carrying forgotten curses, which themselves contained buried wishes, were pressed into seven-inch pieces of plastic as a bet that someone would listen, that someone would decipher codes the speakers themselves didn’t know they were transmitting“ (Marcus, 2001:6)

123 Estrella de Diego ha escrito sobre la relación de lo monstruoso con el escenario. Cómo lo apartado de la “normalidad” llega al escenario. “Quizá todos los monstruos, lo que colectivamente denominamos como tales, existan sólo en el territorio de lo imaginario, ya que la monstruosidad es lingüística, cultural, basada en ciertas diferencias que parten a su vez de un modelo ficcional y consensuado: lo “normal” (de Diego, 2005:191). Así los que se salen de la norma son capturados para ser expuestos o sobreviven mostrándose sobre un escenario. “Al hallarse en los márgenes el freak, pierde su subjetividad y se ve obligado a venderse en los espectáculos para sobrevivir” (de Diego, 2005:194)



Fig. cWM-24

Fig. cWM-24. Un miembro de *The Ramones* sujeta un *Banner* durante un concierto, en este se lee una frase incluida en una de sus canciones., en CBGB, NYC, 1977, Fotografía de David Godlis, en Wild. Chris. “1976-1978 CBGB’s House Photographer - David Godlis was eyewitness to the 1970s New York *punk* scene”. <<http://mashable.com/2014/09/30/cbgb-photos/>> última consulta 4 Enero 2015.



Fig. cWM-25

Fig. cWM-25. “Black Banner”, instalación durante la performance “DUETT #1”, en “Letzteres aus Neu Jork”, General Public, Berlín, 2006, Fotografía de Rafa Suárez.

de injusticias, y le habla al poder con voz suplicante, legitimando el poder con el solo acto de hablarle: no era de eso de lo que se trataba (...) Johnny Rotten hablaba en lenguas desconocidas ¹²⁴ (Marcus, 2001:13).

¹²⁴ “Johnny Rotten had never learned the language of protest, in which one seeks a redress of grievances, and speaks to power in the supplicative voice, legitimating power by the act of speaking: that was not what it was about (...) Johnny Rotten spoke in unknown tongues“ (Marcus, 2001:13)

Un filamento de este hilo se une con otro anterior: Marcus hace este enunciado sobre Rotten hablando de la canción de *Sex Pistols* “Pretty Vacant” en la que el grupo reclamaba el derecho a no trabajar (con la voz impertinente de Rotten) y expresaba esa “sustracción” a la que se refiere Berardi con la diferencia que no ofrecía la salida feliz reclamada por el teórico italiano. El artista Dan Graham ha recogido esta dimensión nihilista de las letras *punk*:

(...) sus letras no ofrecían ningún escape, ninguna diversión, ninguna transcendencia de tipo artístico más allá de la realidad. El *punk* prefería utilizar el

dialecto local antes que simular un acento cultural norteamericano. Prefería un sincero amateurismo antes que el profesionalismo (corporativo). Prefería el disgusto y la confusión sinceros. El *punk* hacía preguntas en lugar de buscar soluciones estilísticas o espirituales que eran ajenas a sus propias realidades y contradicciones sociales ¹²⁵ (Graham, 1993:103).

La energía sedimental que queda para la búsqueda de Berardi se centra aquí en la articulación idiomática, en la capacidad de dibujar un símbolo propio tal y como emergía en la conversación con Wolfgang Mayer gracias al LP “nessuna speranza nessuna paura” (*Contropotere*, 1998) Ver Fig. cWM-20¹²⁶. Un colectivo generando su propio emblema, su símbolo, su música. Si bien el impulso venido del archivo de Mayer es uno vinculado a la genealogía del *punk*, los más de veinte años pasados desde que el movimiento recibiera su nombre a la aparición de este LP no han podido pasar en vano. Contrapotere estaba más en consonancia con la búsqueda actual de Berardi¹²⁷

125 “(...) its lyrics offered no escape, no fun, no artlike transcendence of reality. Punk preferred using the local dialect, rather than affecting an American cultural accent. It preferred honest amateurism to (corporate) professionalism. It preferred sincere disgust and confusion. Punk asked questions, rather than seeking stylistic or spiritual solutions, which were alien to its own social realities and contradictions”. (Graham, 1993:103).

126 ver también en este estudio la obra de la artista Marta Neves Fig. cRF-26

127 Con Berardi y con Legs McNeil, el creador de la revista “Punk” que dio nombre al “movimiento”. En su historia oral del *punk*, *Please Kill Me*, rememora el momento en que los Sex Pistols “desembarcaron” en Estados Unidos como el principio del fin para esa forma de contra-cultura. Acusa a este grupo de convertir al *punk* en una mera imagen carente de la fuerza opositora que es el *punk* “real”. El *punk* británico con su dimensión y discurso sobre las clases sociales parecía quedar fuera del espectro de



Fig. cWM-20. LP del álbum “Nessuna speranza nessuna paura”, de *Contropotere*, limited edition, número 37, Nápoles (1988/1990), Fotografía de DFS

de formas de vida sustractivas para la construcción de

comprensión al *punk* estadounidense: “De la noche a la mañana el *punk* se había vuelto tan imbécil como todo lo demás. Esta maravillosa fuerza vital, articulada por la música, trataba en realidad de la corrupción de todas las formas: defendía que los chavales no esperasen a que les dijeran lo que debían hacer, sino que se inventasen ellos mismos la vida; se trataba de que la gente volviese a usar la imaginación, de que no era cuestión de ser perfectos, de que estaba bien ser inexperto y divertido, de que la verdadera creatividad surgía de montar un follón, de que había que trabajar con lo que tuvieses delante y de sacarle partido a todo lo que fuese fastidioso, horrible y estúpido en tu vida”. (McNeil & McCain, 1996:263)

“Overnight, punk had become as stupid as everything else. This wonderful vital force that was articulated by the music was really about corrupting every form – it was about advocating kids to not wait to be told what to do, but make life up for themselves, it was about trying to get people to use their imaginations again, it was about not being perfect, it was about saying it was okay to be amateurish and funny, that real creativity came out of making a mess, it was about working with what you got in front of you and turning everything embarrassing, awful, and stupid in your life to your advantage” (McNeil & McCain, 1996:263)

una existencia independiente y feliz que con el enfado insistente de Rotten.

Durante la conversación con Mayer, en el envés del LP leíamos:

La producción de este disco está totalmente realizada por *Contropotere*. Esta elección de la completa autoproducción es impulsada por el deseo siempre vivo de una alternativa real y concreta a aquellas formas de vida en las que no creemos y con las que no nos identificamos. Creemos en la posibilidad y en la libertad de cambiar y transformar el curso de la propia vida con el fin de conceder el deseo de seguir los ideales nunca muertos. La transformación es vida. (p. 162).

El disco que tienes entre las manos antes de ponerlo en el tocadiscos, después, mientras suena... el dialecto propio de la transformación como vida, de un grupo que no tiene miedo a interpretar canciones ancestrales en dialectos olvidados, retumbando mientras pregunta dónde han ido esas palabras.

Common and/ Concerns and/ Aspirations and/
Comunes y / Intereses y / Aspiraciones y /
“nesuna speranza, nesuna paura” / “ninguna esperanza,
ningún miedo”

El símbolo creado en común, que amenaza desgarrarse entre las manos –jese papel de plata barato! Al que se parece la tela plateada del “Silver Banner” (Ver Fig. cWM-21). La dimensión háptica de telas fragmentadas



Fig. cWM-21. “Silver Banner”, instalación en estudio de los artistas, Berlín, 2010, Fotografía de DFS

que vincula enunciados de conjunción cuyos nexos no se unen a nada y son disonantes entre sí; el movimiento de los cuerpos leyendo en el espacio los permuta entre sí. El *Banner* a trozos corta la continuidad de la lectura, la continuidad de la conjunción, la continuidad del espacio. Common and/ Concerns and/ Aspirations and/ Concerns and/ Common and/ Aspirations and/ Aspirations and/ Concerns and/ Common and/

Conjunciones rotas. Formas de vida con textos y letras capaces de deshilar las sedas... El deseo de envolverse y vestir los espacios con un idioma propio, abierto, quebrado, rabioso y con ganas de ser feliz.

EL DESEO (SUSTRACCIÓN) DE UN CUERPO EN MOVIMIENTO. TEXTO ANIMADO

En la conversación con Rike Frank (p. 324) surgía el aspecto de la re-significación a través del texto táctil de un *Banner*, el repetido “body of non-sense” del “Golden Banner 2” extendiéndose por el suelo, como reto precisamente a ese imperativo ubicuo de la realización de

una “acción” [performance] constante y genuina. Frank se refiere al texto por los suelos, la mirada hacia abajo, la redefinición de lo que es el esfuerzo en la acción y en la presencia texto-textil en el espacio.

Las telas de los *Banners*, telas al metro unidas para escribir algo bien grande, escribiendo en movimiento, textos que es posible leer en grupo, o no leerlos, o estando al lado, o dándoles la espalda, o apoyándose levemente contra ellos. ¿En torno a qué textos nos queremos reunir? Las palabras sedimentadas del intercambio entre artistas, curadores, curadoras, público, críticas, críticos, historiadoras, historiadores, colegas, co-performers, audiencia... A ritmo de letras de canciones interpretadas sin saber, con el amateurismo enraizado en el *punk*. Textos que viajan en maletas para ser desplegados por un momento: acompañar una performance que será registrada en ciertas memorias, una performance que se construye sobre la memoria de las canciones. También para ser desplegados en una exposición: insertar otros criterios a la aparente “no teatralidad” del “cubo blanco”, llenándolo de cantos, las telas y el texto suavizando las aristas de los rincones y las esquinas de las paredes y las juntas del suelo, palabras por el suelo fluyendo con la tela... rompiendo con los “imperativos de significado”:

Aquellos que no pueden leer el guión, ya sea por propia ignorancia lingüística o por el deliberado uso de la ilegibilidad por parte del artista, pueden desde luego perderse parcelas enteras de significado y afecto. Pero esa pérdida puede ser también un privilegio. Los guiones revueltos, oscurecidos, incompletos o simplemente desconocidos para su

público pueden proporcionar a la escritura una oportunidad para liberarse de los imperativos del significado. E incluso siendo de lo más legibles, la presencia de cualquier escrito en el arte visual tiene menos que ver con la comunicación que con la descontextualización del texto, una desterritorialización que a un tiempo reduce y eleva la escritura al estatus del dibujo, a una cuestión de seguir unas líneas para caminar¹²⁸ (Plant, 2012).

Texto y movimiento: aquí aparece explícitamente la propuesta de *logomotion* de Simone Forti –que en realidad acompaña todo el proceso de este proyecto investigador. El texto que surge en movimiento, el movimiento que surge del cuerpo, el texto que surge de los relatos que alberga el cuerpo puestos en relación a un tema. Fred Dewey ha relatado el momento en que Forti comenzó a realizar sus improvisaciones con periódicos en los años ochenta del s.XX y cómo esta experiencia llevó a Forti a escribir:

El paso a la escritura y la poesía empezó como una derivación de esto, al transcribir lo dicho como performance. El texto, en cuanto que resultado de la aparición y actuación en el espacio junto a otros,

128 „Those who cannot read the script, whether because of their own linguistic ignorance or the deliberate use of illegibility by the artist, may of course miss out on swathes of meaning and affect. But such loss can also be a privilege. Scripts which are scrambled, obscured, incomplete, or simply unknown to their audience can give writing a chance to break free of imperatives of meaning. And even at its most legible, the presence of any writing in visual art is less about communication than the decontextualisation of text, a deterritorialisation which both reduces and elevates writing to the status of drawing, a matter of taking lines for a walk“ (Plant, 2012)



Fig. cRF-29



Fig. cRF-30

Fig. cRF-29. “Grey Banner 2”, fotograma de “El valor del gallo negro”, Chile, 2010, de DFS

Fig. cRF-30. “Golden Banner 2”, instalación en “El Valor de gallo negro (Buthe-Tower-Bolsa)”, part 2 of Gruppenbild, Neuer Berliner Kunstverein, Berlín, 2010, Fotografía de DFS

Fig. cRF-31. “White Banner 2”, instalación durante la performance “Briganti”, en “Seen, Unseen, Scene”, Passerelle, Brest, 2009, Fotografía de DFS

Fig. cRF-32. Atleta de Gimnasia rítmica. <http://de.wikipedia.org/wiki/Rhythmische_Sportgymnastik> última consulta 12.01.2015



Fig. cRF-32



con público, teatraliza y encarna el pensamiento de la persona que está y se mueve en el mundo. Los resultados no son tanto los de un “bailarín” como los de una persona, no tan distinta de las del público. (...) Lo que se anima es una relación

con el mundo, hablar y moverse de una manera reconocible para el público por tener un vínculo con él, infundiendo energía al espacio y existiendo en tiempo real. Lo mismo que en la improvisación del free jazz, el público tiene que atar piezas

sueitas; el artista y el público son copartícipes del desarrollo. Si existe un relato no es para empujar al público a una posición de consumo, sino para compartir una actividad y esclarecer esa actividad como animación de nuestro mundo común. Las formas surgidas de ahí pueden ser bellamente abstractas, oblicuas, metafóricas, y aun así todavía espontáneas. Ya no le dan la espalda a la connotación y la significación, sino que más bien buscan ensayarlas y confirmarlas¹²⁹ (Day & Evenhuis, 2009:85).

Aparece una aparente contradicción, si nos hemos liberado del imperativo del significado, ¿cómo es que podemos entonces, a la vez ensayar, afirmar la connotación y el significado en una animación del mundo que compartimos? Porque el significado es uno compartido en ese momento de movimiento compartido con una audiencia, una comunidad idiomática temporal. No es de sorprender que Dewey, con Forti, nos haya llevado de

129 “The move into writing and poetry began as an outgrowth of this, in transcribing the speaking done as performance. Text, insofar as it is a result of appearance and performance in space with others, with audience, dramatizes and embodies the thinking of the person in the world and moving. The results are not those of a „dancer“ so much as of a person, one not so different from those in the audience. (...) What is animated is a relation to the world, speaking and moving in a way recognizable to the audience as linked to them, energizing space and existing in real time. As in free jazz improvisation, the audience must put things together; the artist and audience share in the unfolding. If there is narrative, it is not to push the audience into a consumptive position but to share activity and make activity clear as animation of our shared world. Forms that emerge during this can be beautifully abstract, oblique, metaphorical and yet remain spontaneous. They no longer turn their back on connotation and meaning, they rather seek to rehearse and affirm them”. (Day & Evenhuis, 2009:85)

nuevo a una forma musical, la de la improvisación del Jazz, devolviéndonos al lugar al en que estuvimos con Fred Moten, reflexionando sobre la re-producción de la performance, el registro de la música y la pregunta de adónde va aquello que no queda grabado. Los sonidos perdidos, las resonancias de los espacios y los cuerpos que no pueden ser registradas. Por estos rastros, Moten también llega –como ya veíamos en un estudio de un caso de la música y poesía de Cecil Taylor– a lo idiomático.

“Performance, ritual y evento coparticipan de la idea de idioma, de los ‘principios anárquicos’ que abren la performance irrepresentable del fraseo de Taylor”¹³⁰ (Moten, 2003:43) Anteriormente, Moten nos había llevado a encontrar la forma de expresión de Taylor como una forma en que la “frase rota” es capaz de contenerlo “todo”, una especie de lógica aditiva por borrado. Y sigue: “¿Qué ocurre en la transcripción de la performance, evento, ritual? ¿Qué sucede, lo cual quiere decir qué se pierde, en la grabación?”¹³¹ (Moten, 2003:43).

Aquí tenemos que hacer un inciso, detenernos para ver cuál es la definición de lo “idiomático” con la que se vincula Moten en su anhelo de “prepararse para tocar con Taylor”. Por un lado la que aparece en el diccionario¹³², definida como la de la fraseología compartida por un

130 “Performance, ritual, and event are of the idea of idiom, of the “anarchic principles” that open the unrepresentable performance of Taylor’s phrasing” (Moten, 2003:43).

131 “What happens, in the transcription of performance, event, ritual? What happens, which is to say what is lost, in the recording?” (Moten, 2003:43)

132 Moten recurre al diccionario The Compact Edition of the Oxford English Dictionary (1971).

grupo de gente o un país, también “la variedad de lenguaje que es peculiar a un distrito o clase de gente delimitados; una peculiaridad de fraseología aprobada por el uso del lenguaje y con una significación distinta de la gramatical o lógica”¹³³ (Moten, 2003:265). Performer(s) y público vinculan los fragmentos. Y Moten también se refiere a la propuesta sobre el “idioma” hecha por Derrida¹³⁴, en la que afirma que la determinación lingüística no es la única que tiene el idioma pero sí en la que él se fija. Derrida: “Tomaré “idioma” en un sentido mucho más indeterminado, el de propiedad, rasgo singular, en principio inimitable e inexpropiable”.¹³⁵ (Moten, 2003:266) Vemos el juego de palabras en inglés de Derrida entre “propriety”, como lo correcto, con “property”, como pertenencia. Y no se nos escapa el hecho de que el primer fragmento de su separación sea también una palabra: “prop”, utillaje. Lo que Derrida claramente levanta (y que Moten enfatiza) es como lo idiomático es tal porque hay algo que se entiende como la totalidad correcta que pone los parámetros que, a su vez, hace surgir lo idiomático como una especie de margen, de resto, de traza del idioma “general”. GABBA GABBA HEY! Un atrezo para rupturas.

133 “the variety of language which is peculiar to a limited district or class of people; a peculiarity of phraseology approved by the usage of a language and having a signification other than its grammatical or logical one” (Moten, 2003:265).

134 Moten cita a Derrida de: Derrida (1992). “Onto-theology of National Humanism (Prolegomena to a Hypothesis)” *Oxford Literary Review* 14 P 3-23.

135 “I shall be taking “idiom” in a much more indeterminate sense, that of prop(ri)e(r)ty, singular feature, in principle inimitable and inexpropriable”. (Moten, 2003:266).

Necesitamos, entonces volver sobre nuestros fragmentos y re-posicionar, sacar del margen, repitiendo algo que habíamos puesto en una nota al pie:

Quizá todos los monstruos, lo que colectivamente denominamos como tales, existan sólo en el territorio de lo imaginario, ya que la monstruosidad es lingüística, cultural, basada en ciertas diferencias que parten a su vez de un modelo ficcional y consensuado: lo “normal” (de Diego, 2005:191).

GABBA GABBA HEY!

El deseo en movimiento de una forma de sustracción, su texto formulado en movimiento, temblando en la tela, tiritando en el trazo. ¿Escritura-Escenografía? Ese espacio ha sido abordado también por Estrella de Diego (2005) en un extenso ensayo que quiere no sólo deconstruir los esquemas “normalizadores” de la herencia/imposición occidental del proyecto ilustrado sino que a la vez encuentra por el camino la materia de lo reducido por esta empresa. Refiriéndose al deseo y a la escritura, partiendo de uno de los últimos seminarios de Lacan, (“Encore”), de Diego escribe:

Buscar las palabras precisas, el lenguaje idóneo para contar aquello que no se puede contar, para decir lo que no se acaba nunca de decir; un lenguaje abierto, cambiante, capaz de transformarse cuantas veces resultara necesario. Un lenguaje que no pretenda nombrar lo innombrable, cuya única aspiración consista en acercarse a la imposibilidad de nombrar, un lenguaje próximo al de la poesía.



Fig. 9. Invitación de Herbert Bayer para la fiesta de la Bauhaus “bart nasen herzens fest” (1928)

(...) Es preciso hallar la escritura ambigua que refleje la propia esencia escurridiza, cambiante, fragmentaria, compleja, que configura el deseo. Se trata de descifrar una clave de escritura —una escenografía de la escritura— que sea fiel a algo originado en el inconsciente y que, por este motivo, no puede ser sino plural y heterogéneo (de Diego, 2005:100).

La tela del *Banner* y su texto idiomático se deborda, se desparrama por el margen¹³⁶.

136 Cerramos este capítulo con una nota al pie (escribiendo en el espacio de los márgenes inferiores), con una grieta todavía abierta en esta investigación. Un episodio de búsqueda levantado por una de las conversaciones: la explícita denominación de Rike Frank de las fiestas de la Bauhaus como uno de los lugares de cruce entre las artes visuales y las artes escénicas cuando se refería a la imagen de M. Herker vestida para la “Metallische Fest” (fiesta metálica) en Bauhaus (Dessau, 1929) Fig. cRF-4. Y, en busca de otras claves de esas fiestas acudimos al Archivo de la Bauhaus en Berlín. Gran parte del material referente a estas fiestas ha sido recopilado y presentado por la historiadora Mercedes Valdivieso en una exposición y

publicación: (Valdivieso, 2005). También existen diversos artículos sobre estas, los bailes y la orquesta de la Bauhaus. El ensayo de Ángel González García “Caligari en la Bauhaus” (González García, 2000:205-215) es uno de los más poéticos y visionarios al respecto. Entre los numerosos materiales por los que nos sumergimos hemos encontrado esa dimensión informal y hedonista de la que hacían uso los estudiantes, docentes y amigos de la famosa escuela para activar un espacio de experimentación transdisciplinar, construir a través de formas de presentación despreocupada, lúdica, como también encontrar huecos de aprendizaje no formal y casi escape catártico a la presión y desorientación sentida por los alumnos. Pero también hemos encontrado que las fiestas en sí, las fiestas con fecha, anuncio, entrada, etc., tenían códigos estrictos que se perciben como forma de cierta opresión, como un marco en el que mostrarse ocuriente, genial, eso sí, siempre que sea dentro de las reglas de la Bauhaus (indicación de los historiadores del Archivo en forma de una copia sin fecha ni referencia bibliográfica de un artículo de Sonja Günther sobre las fiestas de la Bauhaus). En cuanto al papel concreto de las fiestas vistas desde el taller de textil no hemos encontrado nada salvo la afirmación misma de los científicos del archivo: que sí, que los talleres se usaban para elaborar distintas contribuciones de decoración, vestuario y utillaje. Por ejemplo, un visionado del material con una mirada afilada nos lleva a descubrir evidencias de la presencia de “una especie de árbol navideño hecho en metal (en el taller de metal)” aparece no sólo en la Fiesta metálica del 1929 sino también en fotografías durante ensayos de la clase de teatro de Schlemmer. Pero más allá de esto no pudimos llegar por ese camino... La sorpresa nos la dieron las invitaciones a las fiestas, ahí se condensa un trabajo tipográfico y textual en la línea de la Bauhaus, casi todas las invitaciones (salvo la de la Fiesta metálica) son de Herbert Bayer, y construyendo en base a los collages Dada, pero la evocación textual es distinta. Parece que ahí, en la invocación de esa promesa que es siempre una fiesta, los códigos estrictos a los que se refería Günther se aflojan y se cueban términos, expresiones, frases escritas al ritmo de un deseo informe capaz de abrazar el *pathos* y el ridículo. Por desgracia, no hemos encontrado nada en el archivo en relación al contenido textual de estas invitaciones, ni la relación de este contenido invocador con el programa y el discurrir “real” de la fiesta. Hemos descubierto con sorpresa que jamás ha habido peticiones de transcripciones, ni de escaneado de las caras con texto de las invitaciones, sí que han sido reproducidas en vista general y mostradas como objetos en vitrinas pero raramente en su detalle, posibilitando así la lectura. Aquí un detalle de la invitación diseñada por Herbert Bayer para la fiesta de “bart nasen herzens” (la fiesta de “barbas, narices, corazones”), que fue una fiesta de la orquesta de la Bauhaus en 1928. En ella leemos una serie de conceptos listados sobre el fondo azul de una máscara velada: “flores, sombreros, encajes, velos, bigotes, corsett, talle”, algo entre invocaciones y descripciones de un lugar que todavía no es y que va a ser.

Y, también, aquí una transcripción de un fragmento que aparece en la invitación a la Fiesta blanca, también diseñada por Herbert Bayer. “Das Weisse Fest” (1926), que tiene distintas direcciones de lectura.

Bajo la rúbrica:

“REVUE VERLOSUNG / RIFA DEL PROGRAMA

aus dem revueprogramm am sonabend: / del programa del domingo por la tarde

pathetisches / patético

typochales und normatives / tipocal [juego entre tipo(grafía) y época] y normativo

steppenexzentrik / excéntrico de estepas

tierdrama / drama animal

ballet deux / ballet deux

salonstück / pieza de salón

steoreotypismus / estereotipismo

weben im walde / tejer en mal comportamiento

onkel lala im schulhof / tío lala en el patio de la escuela

abstraktes / abstracto

din dichtung / poesía din

kriminalsymphonie” / sinfonía criminal.

III.4. ESOS MÉTODOS DISFUNCIONALES: ENSAYAR

GRACIAS A LAS ESTRATEGIAS BRECHTIANAS

El hecho de que estemos hoy aquí aproximándonos a este concepto del “ensayar” (en el cruce de las artes visuales con las artes escénicas) y la posibilidad de desarrollar una práctica como la que venimos realizando en Discoteca Flaming Star desde 1998, es gracias al camino abierto por las estrategias brechtianas de involucramiento del espectador. Estas estrategias son sobradamente conocidas, estudiadas, estiradas en múltiples direcciones y miradas desde diversos ángulos. De forma consciente o inconsciente han sido y son usadas en las más diversas formas de producción cultural. Veamos una aproximación a algunos conceptos brechtianos de importancia para abordar el formato “de prueba” que queremos entender.

Didi-Huberman ha recopilado tanto las estrategias brechtianas como las distintas lecturas e influencias de éstas en su ensayo *Cuando las imágenes toman posición*, a partir del “Arbeitsjournal” y del “Kriegesfiebel” de Brecht –ya citado en este estudio– ; recordemos: situado más del lado de la producción visual del autor y en conexión con su producción teatral y teórica (Didi-Huberman, 2008:47-117). El famoso “efecto V” formulado por Brecht, donde la letra V procede del término alemán *Verfremdung(seffekt)* y que es abordado por Didi-Huberman tanto como “distanciamiento” como en su aproximación al significado en alemán de “extrañamiento”. El investigador francés lo presenta como la estrategia principal para conseguir el objetivo de multiplicar heurísticamente los puntos de vista del observador (Didi-Huberman, 2008:70), tanto en

el teatro épico brechtiano como en los montajes líricos del autor alemán.

Hay que volver a hacer referencia a algo que ya veíamos en la sección dedicada a la “escritura enfrentada” (Ver p. 400): la dimensión discontinua –asíncrona– en las cronologías de desarrollo de Brecht, ya que sobre este fondo arrítmico es sobre el que se aplica el efecto de “distancia”:

La forma épica expone las transformaciones “en curvas”; allí donde la narración dramática procede por continuidades (*natura non facit saltus*), el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico (Didi-Huberman, 2008:71).

Brecht buscaba un “montaje de la complejidad” capaz de mostrar el carácter no ideal e incompleto de la historia (Didi-Huberman, 2008:74) de tal forma que el *Verfremdungseffekt* sería la estrategia esencial de esa operación.

Brecht escribió profusamente sobre el “efecto de distanciamiento”, *Verfremdungseffekt*, en tanto marca revolucionaria del teatro que quería practicar. Se trata ante todo de construir los medios estéticos de una crítica de la ilusión, es decir de abrir en el campo dramático el mismo género de crisis de la representación que ya estaba obrando en la pintura con Picasso, el cine con Eisenstein, o la literatura con James Joyce. Criticar la ilusión,

poner en crisis la representación, esto empieza remarcando la modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: distanciar, es mostrar, afirma primero Bertolt Brecht. Es sólo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa. (...) Mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión, la presentación asumida destruye la unidad de la imagen con la magia de la aparición ¹³⁷ (Didi-Huberman, 2008:76-77).

El efecto de “extrañamiento” que produce el “distanciamiento”, eso es lo que nos hace cuestionar aquello que parece incuestionable; aquello que se pone en nuestro campo de atención, algo que no hubiese entrado en él porque es tomado como algo habitual, lo familiar se presenta como extraño, esa sorpresa que nos descoloca¹³⁸.

Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde sólo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad

137 No podemos evitar pensar en esas cortinas extrañas que nos presentaba la pintura holandesa del s. XVII, como una deconstrucción de la ilusión, como un cuestionamiento de lo que es representado. Volver a pensar el espacio intermedio articulado y habitado por la cortina hinchada en el cuadro de Vermeer. (Ver p. 370).

138 Recordemos también el extrañamiento y la sorpresa producida por la asimetría sutil y repentina a la que aludía Forti, y a la que nos llevó la construcción espacial de los Banners en relación a las arquitecturas de los espacios en las que se insertan (ver p. 381).

pensados espontáneamente como muy diferentes. Porque todo esto acaba por desarticular nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones. “Hemos buscado una forma de representación que volviera insólito lo que es banal, asombroso aquello a lo que estamos acostumbrados. Lo que en todas partes nos encontramos debía parecer singular, y muchas cosas aparentemente naturales debían reconocerse como productos del artificio” ¹³⁹ (Didi-Huberman, 2008:80).

La desarticulación de nuestra percepción habitual en espacios de narrativas asincopadas y curvas, con efectos de extrañamiento –distanciamiento–; todo un conjunto de estrategias para construir una interpelación abierta a un observador pensante, –intelectualmente activo– que ha de posicionarse¹⁴⁰, al que no se le da todo “comido” sino que une todos los fragmentos e intenta aprehender desde sus múltiples puntos de vista algo que se encuentra en un proceso de construcción de significados diversos.

El formato de ensayar, en tanto que forma para mostrar algo, está claramente ligado a estas estrategias brechtianas de involucramiento, y nuestra perspectiva, los *Banners*, nos llevan a interrogar acerca de este modo de hacer en la actualidad desde un ángulo de acciones que ven su génesis, principalmente, en el merodear alrededor de las canciones. El ensayo musical es, así, tanto el punto de partida

139 Aquí Didi-Huberman cita a Brecht, de su texto “Sur la distanciation” (1936).

140 Recordemos que el concepto de posicionarse en este ensayo de Didi-Huberman es crucial. Lo veíamos en relación a la “escritura enfrentada” (Ver p. 401).

como la referencia. La práctica de Discoteca Flaming Star lleva esa experiencia de la canción y la memoria a mezclarse con distintas disciplinas en distintos lugares con sus distintas acústicas: el eco infinito de los espacios de los museos, la contingencia fónica de las calles, las interferencias de equipos de sonido precarios de pequeñas asociaciones, la resonancia absorbida por el público y los performers. Vamos a ir poco a poco desplegando un textil de grandes dimensiones, una tela con una trama base contradictoria: se ensaya sin público y, sin embargo, aquí estamos hablando de presentar el ensayo con el público. Se trata de ir desdoblando la tela muy despacio e ir viendo poco a poco los hilos, las costuras, los remiendos, los enganchones... escuchando el sonido del tejido.

LA ACCIÓN DE IMPLICAR, ¿A QUIÉNES? Y ¿CÓMO?

Seguimos encontrando las estrategias brechtianas, o como decíamos, adaptaciones de éstas a otros medios y formatos. Para poder ver cuáles son las consecuencias de esta vigencia y los diferentes significados contemporáneos –siempre pensando desde el marco limitado que proponemos– tenemos que ver las especificidades de los actores implicados: espectadores y performers. La alusión al imperativo contemporáneo de una performance constante ya ha aparecido en este estudio. En una condición de producción post-industrial estamos sometidos a otros criterios de productividad. El concepto de trabajo en la época de Brecht apenas es vigente en la zona geográfica en la que estamos, la nuestra está caracterizada por una forma de constante producción en tanto que

acción incesante, es decir, dentro del sistema económico en que nuestro trabajo está inmerso: también producimos cuando consumimos e, incluso, en el tiempo de ocio– ; tenemos que estar preparados y dispuestos. Acudamos a Verwoert quien, desde el año 2007, viene investigando este fenómeno en el contexto vital de los individuos occidentales dedicados de una u otra forma a la producción artística, no sólo para describirlo sino también para entenderlo y buscar una alternativa con el arte y desde el arte¹⁴¹.

(...) tras la desaparición del trabajo manual de las vidas de la mayoría de personas en Occidente, hemos entrado en una cultura donde ya no trabajamos simplemente, sino que actuamos [*perform*]. Necesitamos actuar porque eso es lo que se nos pide. Cuando elegimos ganarnos la vida haciendo lo que deseamos, se nos exige que montemos nuestro espectáculo y hagamos lo que haga falta en cualquier parte y en cualquier momento. ¿Estás listo? Te lo pregunto y estoy seguro de que estás listo como nunca para actuar,

141 Las contribuciones desde la sociología, la politología y los estudios culturales son fundamentales para entender el cambio del concepto del trabajo en la era post-industrial, obras como la de los sociólogos Luc Boltanski y Ève Chiapello (Boltanski y Chiapello) 2000) *El nuevo espíritu del capitalismo* publicada en 1999 en lengua francesa nos han ayudado a comprender cómo el discurso crítico producido por las artes desde los años 60 ha sido fundamental para dar forma a una ética laboral –asumido por los directivos de gestión y sus escuelas de formación–, con énfasis en las búsquedas y formas estratégicas de las artes, como la autenticidad, la autonomía, la movilidad, etc. Le debo a mi colega Felix Ensslin, de la Academia de Bellas Artes de Stuttgart, un conocimiento más profundo de estas teorías, gracias a su proyecto expositivo (con obras de alumnos y alumnas de la facultad) y seminarios en torno al topos “trabajo”, realizado en el año 2012.

acreditarte, hacer cosas y moverte ¹⁴² (Verwoert, 2010:13).

Intentado responder a quiénes son/somos este “nosotros”, es cuando Verwoert describe lo que Berardi nombra como “cognitariado” (Ver p. 403):

¿Quiénes son esos nosotros? El grupo no deja de aumentar. Nosotros somos los tipos creativos: quienes nos inventamos trabajos explorando y explotando nuestros talentos para realizar día a día pequeños milagros artísticos e intelectuales. Nosotros somos los comprometidos socialmente: quienes creamos espacios comunales para otros y para nosotros actuando como promotores o facilitadores del intercambio social. Cuando actuamos [*perform*] generamos comunicación y con ello construimos formas de comunalidad. Cuando actuamos [*perform*] desarrollamos ideas y con ello dotamos de contenido a una economía basada en la circulación de una nueva divisa: la información. Al hacerlo producimos el capital social e intelectual sobre el que progresan hoy en día las sociedades

142 “(...) after the disappearance of manual labour from the lives of most people in the Western world, we have entered into a culture where we no longer just work, we perform. We need to perform because that is what’s asked of us. When we choose to make our living on the basis of doing what we want, we are required to get our act together and get things done, in any place, at any time. Are you ready? I ask you and I am sure that you’re as ready as you’ll ever be to perform, prove yourself, do things and go places”. (Verwoert, 2010:13)

de servicios en la llamada Era de la Información ¹⁴³ (Verwoert, 2010:13).

Verwoert da ejemplos de cómo esta ética de trabajo de autoexplotación, vivida por artistas, curadores, etc., sirve de inspiración a las estrategias de los altos managers en corporaciones transnacionales (Ver en este capítulo nota 141) y pasa a hacerse las preguntas que cada uno de nosotros se hace: ¿dónde está entonces la diferencia entre la capacidad crítica del discurso artístico y el de afirmación neoliberal de un manager financiero de cualquier “fondo buitre”? ¿Qué es lo que proponemos realmente desde las artes frente a ello? Verwoert termina esta parte preguntándose si somos realmente felices (ver en p. 403 la necesidad identificada por Berardi de proponer formas y construcciones de felicidad como tarea política). Y a continuación describe esa aparente oferta infinita en la que se despliegan los deseos y los talentos como una farsa que lo que realmente hace es crear un marco de presión en el que únicamente es posible actuar bajo formas predefinidas y, de esta forma, reafirmar el sistema de

143 “Who is we? The group is ever-expanding. It is we, the creative types – who invent jobs for ourselves by exploring and exploiting our talents to perform small artistic and intellectual miracles on a daily basis. It is we, the socially engaged – who create communal spaces for others and ourselves by performing as instigators or facilitators of social exchange. When we perform, we generate communication and thereby build forms of communality. When we perform, we develop ideas and thereby provide the content for an economy based on the circulation of a new currency: information. In doing so, we produce the social and intellectual capital that service societies thrive on today, in the so-called Information Age”. (Verwoert, 2010:14)

: information. In doing so, we produce the social and intellectual capital that service societies thrive on today, in the so-called Information Age”. (Verwoert, 2010:14)

control que las define (Verwoert, 2010:18). Entonces, no se trata tanto de decir un sí o un no a esa opción/imposición de actuar o “performar”. Quizá estamos hablando de buscar otras posibilidades:

Si percibimos que la presión de actuar [*perform*] está innatamente vinculada a la regimentación de las opciones, imaginar el *ethos* de una práctica de resistencia conlleva una exploración de las condiciones, situaciones y potencialidades que existen más allá de los menús de opciones y de la exclusividad del sí y el no. En la práctica artística este dedicarse a imaginar otros modos de actuar y otros modos de disfrutar el consumo significa reivindicar la imaginación y la experiencia estética como campo de protagonismo colectivo donde poder idear formas realizables de resistencia ¹⁴⁴ (Verwoert, 2010:19).

Pero tenemos que insistir, repetir –sacarlo del margen–: el sociólogo Luc Boltanski y la socióloga Ève Chiapello han demostrado que precisamente las formas comúnmente asociadas a la voluntad artística crítica son en sí mismas formas de “performance de alto nivel” de gerentes corporativos.

144 “If we perceive the pressure to perform to be innately linked to the regimentation of options, to imagine the ethos of a resistant practice implies an exploration of the conditions, situations and potentialities that lie beyond the option menus and the exclusivity of the yes and no. In artistic practice this dedication to imagining other ways to perform and other ways to enjoy consumption means claiming the imagination and the aesthetic experience as a field of collective agency where workable forms of resistance can be devised”. (Verwoert, 2010:19)

Verwoert identifica al *punk* (¡de nuevo el *punk*!) como una de las formas de rechazo a someterse a las normas de lo que puede ser o no música, abrazando las incapacidades personales, frustrando las expectativas¹⁴⁵. La performance del “no ser capaz de” interrumpe la economía de expectación, posibilitando así momentos de plena conciencia (Verwoert, 2010:19). Aquí no podemos dejar de escribir: ¡gracias señor Brecht!

En su reflexión lo que Verwoert viene a proponer lo que él llama la exuberancia existencial: como forma en la que suspender esa opción binaria de la acción en relación al “puedo” o “no puedo” (o “soy capaz” / “no soy capaz”):

(...) una manera de actuar [*perform*] sin mandato ni legitimación, en respuesta a los deseos y sueños de otras personas, pero sin la intención o el pretexto de atender tan sólo a una demanda existente. Es una forma de dar siempre mucho más de algo que no se solicita de inmediato. Es una forma de dar lo que uno no tiene a otros que tal vez no lo quieran. Es una forma de trascender las capacidades propias recurriendo a las incapacidades, y por ello mismo una forma de interrumpir la insolencia brutal del “puedo” mediante la actuación de un “no puedo” realizado en clave de “puedo”. Es una forma de subrayar que aunque no lo consigamos ahora,

145 La conversación con Wolfgang Mayer resuena en esta página; recordemos que 3 de sus constelaciones solapando los archivos se refieren a reconfiguraciones del espacio de expectación en torno al punk (p. 162-174)

podemos conseguirlo de alguna otra manera en otro momento ¹⁴⁶ (Verwoert, 2010:28).

Verwoert propone entonces formas de ese poner en acción el “no puedo” en clave de “puedo”, una de ellas es la latencia. La latencia en tanto que modo de dejar que algo esté presente sin actualizar su potencialidad.

Nos detenemos, miramos los espacios que se han ido configurando, las membranas y las estructuras textiles, los susurros de la tela que hemos ido encontrando en la pintura y en los textos; el *Banner* extendiéndose por los cruces nunca dibujados en los planos de los museos y el recuerdo de los *Banners* todavía doblados –antes de iniciar esta investigación–. Y un pensamiento reflexivo, alentado por Verwoert, empieza a emerger: la relación de conocimiento que marca el ritmo de esta tesis –la de Maya Deren– es la de una imposibilidad abrazada en clave de posibilidad. Sin poder hacer la película que se proponía, ella, Maya Deren, se entrega –desde esa incapacidad– a disposición de aquello que se proponía filmar, a algo que no puede entender; su voluntad productiva se ve desplazada e interrumpida.

146 “(...) a way to perform without any mandate or legitimation, in response to the desires and dreams of other people, but without the aim or pretense of merely fulfilling an existing demand. It is a way of always giving too much of what is not presently requested. It is a way of giving what you do not have to others who may not want it. It is a way of transcending your capacities by embracing your incapacities and therefore a way to interrupt the brute assertiveness of the “I Can” through the performance of an “I Can’t” performed in the key of the “I Can”. It is a way of insisting that, even if we can’t get it now, we can get it in some other way, at some other point in time”. (Verwoert, 2010:28)

Lo que podemos y no podemos hacer. Lo que sentimos que somos capaces de hacer y lo que creemos que no. ¿Somos capaces de decir que no a un modo de producción? ¿Puedes decir que no a que estás disponible?

Las palabras de otra artista que resuenan en el espacio de este estudio, Simone Forti, nos salen al encuentro:

Me pareció que en Nueva York mis requisitos-marco habían venido estructurados por ciertos elementos de potencial humano, de función humana, de función vital. Pero en cierto sentido aquello tendía hacia sistemas cerrados. Le faltaba algún elemento de apertura a sistemas que no podemos comprender. Que no podemos comprender en su totalidad, pero a los cuales tenemos acceso y de los cuales somos parte ¹⁴⁷ (Forti, 1974:102).

Regresamos a las conversaciones, nos damos cuenta de que aquí nos ayuda parafrasear a Mona Kuschel: La disparidad entre la precisión de la piedra y lo derrotado que parece el textil real frente a la piedra. Mona dice que esa es una comparación demasiado sencilla. No se refiere a una dualidad clara, ni al “chiste” del contraste, sino al espectro de miles de posibilidades que hay entre ambos. (Ver p. 273)

147 “It seemed to me that in New York my grid requirements had been structured by certain elements of human potential, of human function, of life function. But in a sense it tended towards closed systems. It lacked certain element of openness to systems we cannot comprehend. Cannot comprehend in a comprehensive way, but which we do have access to, and which we play part mind of.” (Forti, 1974:102)



Fig. cMK-27 "Escultura con bufanda",

Copenhague, 2014, Fotografía de Mona Kuschel

Seguimos con las propuestas de Verwoert para plantar cara a ese imperativo ubicuo de actuar [performar]. La repetición, la repetición como forma de mantener pensamientos en un círculo retroalimentado formulando una aspiración a otros modos de producción y circulación, plantando cara al régimen temporal de la obsolescencia programada y la necesidad de entregar lo mejor que uno tiene en el momento adecuado. (Verwoert, 2010:35)

El "soy capaz" resistiendo a convertirse en material de transacción, construido desde la exuberancia de la sexualidad, desde la articulación y la desmembración de la pintura y el arte es otra de las tácticas que Verwoert sugiere (Verwoert, 2010:42-47). Seguimos buscando esas opulentas posibilidades, tendiendo el exceso de las telas en los intersticios de canciones, de repeticiones, de discontinuidades.

VERSIONAR CANCIONES, REPETIRLAS Y HACER UN REPERTORIO

Si el punto de partida de los trabajos de Discoteca Flaming Star son canciones, canciones que ya existen a las que nos aproximamos con un alma amateur, desde el desconocimiento musical, haciendo énfasis en las letras y en su existencia imbricada en nuestra memoria, construyendo y jugando con ésta. ¿Para qué se ensaya una canción si no se puede tocar un instrumento ni se sabe cantar? ¿Cómo se ensaya una canción en esas condiciones? ¿Dónde?

El espíritu *punk* del proyecto está ahí, un desconocimiento mezclado con un profundo sentir de seguidor fiel a ciertas canciones o fragmentos de éstas y a la admiración hacia ciertos intérpretes; el amateurismo *punk* y también lo amateur tal y como lo describió Barthes:

El amateur (el que practica la pintura, la música, el deporte, la ciencia, sin espíritu de maestría o de competencia) conduce una y otra vez su goce (amator: que ama y ama otra vez) ; no es para nada un héroe (de la creación, de la hazaña); se instala graciosamente (por nada) en el significante: en la materia inmediatamente definitiva de la música, de la pintura; su práctica, por lo regular, no comporta ningún rubato (ese robo del objeto en beneficio del tributo); es – será tal vez – el artista contraburgués (Barthes, 2004: 72).

Ya veíamos que el *punk* activaba el amateurismo como una confrontación a lo profesional, lo corporativo. El ensayo en el que se repiten fragmentos de canciones –algunas de ellas producidas por estructuras corporativas– por parte de un grupo de artistas visuales sin conocimientos musicales –profesionales– pone sobre la mesa una compleja operación de construcción de subjetividades. En la conversación con Wolfgang Mayer aparecía claramente una de esas dimensiones al hablar de la interpretación versionada de canciones por parte de *Drag Queens* (Ver p. 130). El versionar canciones permite conectar con emociones existentes y “contenidas” en los performers y espectadores y llevarlas a otras amplitudes o modulaciones gracias a variaciones introducidas por distintos factores: en el caso de la performance *queer* de *Drag Queens*, la dimensión melodramática de estereotipos de género.

(...) las segundas versiones, en especial de canciones pop, pueden forjar significados nuevos y muy personales incluso a partir de expresiones de emoción estereotipadas ¹⁴⁸ (Cvetkovich, 2013:164).

El diccionario de la lengua española define repertorio como el “conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, orquesta o intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución”¹⁴⁹. Para una cantante *Drag Queen* de *Bard’O*, su repertorio es ese grupo de

148 “(...) the cover versions, especially of pop songs, can craft new and very personal meanings from even cliché expressions of emotion.” (Cvetkovich, 2013:164)

149 < <http://lema.rae.es/drae/?val=repertorio>>. El *Diccionario de la lengua española* consultado en internet responde a la versión electrónica que permite acceder al contenido de la 22ª edición del mismo y las enmiendas incorporadas hasta 2012. Última consulta 20.03.2015

canciones de las que conoce el texto, para las que ha desarrollado su propia interpretación y de las que suele llevar consigo el fondo musical (versión *karaoke*) sobre el que cantar. Las canciones son permutadas en distintas constelaciones, incluyendo comentarios e interacciones con el público y el resto de performers, tanto entre canción y canción como en interrupciones y cesuras realizadas en medio de las canciones. Este grupo de canciones es un terreno bien conocido por la intérprete, un contenedor de canciones latentes que permite tanto su silencio como su voz. Canciones más o menos lejanas recopiladas en el día a día de la interacción con lo ya existente, sabiendo que no lo puedes hacer nuevo –evidentemente es algo que ya existe– y, sin embargo, en el momento de la interpretación y la fricción con la situación dotarlas de un significado actual que puede incluso sorprendernos en una extraña sensación de novedad. Provisiones de canciones con las que no dejarse deslumbrar por lo nuevo pero desde las que es posible activar formas nuevas. El repertorio es, así, un reto a la imposición de novedad y genialidad del *ethos* performativo neoliberal¹⁵⁰.

El repertorio de canciones (a versionar) es una especie de herencia latente, un regalo y un legado con el que se está en deuda, una forma de asumir el potencial de actuar como algo más allá de una mera capacidad individual; una forma de canalizar un proceso dialógico con aquello con lo que tienes un débito, con aquello que te inspira, con aquello que posibilita tu práctica, de nuevo un movimiento

150 Es interesante ver estos conceptos en relación al pensamiento benjaminiano que tenía como uno de sus objetivos principales: “el erradicar toda huella de “desarrollo” de la imagen de la historia”, derrotar la “ideología del progreso... en todos sus aspectos” (Buck-Morss, 2001:96) para enfrentar el concepto de actualización del materialismo histórico (Buck-Morss, 2001:96).

de translación de la voluntad individual, como le pasó a Maya Deren. El repertorio es un fondo que constituye una capacidad desde la que se puede decir “sí puedo” ya que “sí soy capaz, por otros y gracias a otros”¹⁵¹.

Regresamos a la sala de ensayo en la que queremos ejercitar: ya entrevemos algunas razones y “efectos” de ese hecho de interpretar canciones existentes, repetirlas, recopilar con ellas un fondo de provisiones a presentar o no, aquí y ahora, o no... Buscamos unos *Banners* para esta sala de ensayo, Mona Kuschel nos ayuda:

Tanto el “X-Banner (for Eigentlich 12 Mal Alissa - the Film)” como los “Dawn Banners” son una “nueva” reconfiguración de materiales usados en *Banners* anteriores. Materiales pobres, telas al metro producidas para que se haga indumentaria barata, que se permutan en distintas constelaciones, en distintos colores, apoyándose mutuamente en la pretensión de ser algo que no son. Telas pobres pretendiendo ser de gala. El conocimiento de los materiales y necesidades que reaparecen te hace retornar a ellos. Pero entonces, ¿no estamos hablando en este caso más bien de un proceso de optimización basado en la experiencia y, por tanto, operando dentro de ese *ethos* de eficiencia y disponibilidad requerida? ¿Tenemos que estar muy atentos para poder identificar sus manifestaciones! ¿Plantarle cara al imperativo a actuar no es tan sencillo¹⁵².

151 Verwoert, en el ensayo que nos ha ocupado anteriormente, describe la conexión entre el “estar en deuda” con el “estar empoderado”. La conciencia de esta relación es una de las condiciones que posibilita modos de plantar cara al imperativo de performar neoliberal (Verwoert, 2010:48)

152 Antes de continuar tenemos que remarcar este dilema respecto a si el formato ensayo no es más que una contribución actualizada del discurso artístico a las estrategias de producción del neoliberalismo; esta cuestión no es tan fácil de resolver, Buchmann y Ruhm dicen al respecto en su artículo

¿Se rasgará el textil al desplegarlo? Tendremos que mirar más detenidamente estos *Banners* para ver no sólo qué son, sino también cómo se insertan en las constelaciones en las que son usados.

Volvemos a cantar la misma canción, volvemos a usar la misma tela para otro *Banner*...

Si estás versionando una canción estás repitiendo, y la repetición es en sí misma una de las estrategias fundamentales del ensayo: la reiteración de un movimiento

sobre el ensayar: “Algunas formas de trabajo poseen una relevante función catalizadora de las dinámicas capitalistas, en particular aquéllas que en nombre de la crítica al objeto de consumo, la alienación y la reificación están comprometidas con el carácter no perfecto, procesual y efímero (así como con el formato de proyecto) de la actividad artística. De hecho las prácticas que son intensivas social y afectivamente –y por ello mismo colaborativas, comunicativas y participativas– siguen sirviendo como maneras eficaces de evitar valorar el producto según su función de mercado, incluso a pesar de la mayor atención prestada por una industria creativa en expansión que recurre precisamente a esos medios. En este punto, sin embargo, no deberíamos plegarnos demasiado apresuradamente a una lógica explicativa que valora toda actividad artística y humana según una moral económica o que básicamente actúa como si aquella no jugase ningún papel. Nadie puede pasar por alto decisiones prometedoras que le afecten, pues es un interés que va unido de forma más o menos consciente a todo tipo de trabajo, da igual que se trate de trabajo en un texto, en el arte, en la vida, en una relación personal o en uno mismo”. (Buchmann & Ruhm, 2013) “Some forms of work possess a significant catalyzing function for capitalist dynamics – particularly those that in the name of commodity, alienation, and reification critique are committed to the non-perfect, processual, and temporary as well as project-related quality of artistic activity. Indeed, socially and affectively intensive – thus collaborative, communicative, and participatory – practices still count as effective ways to avoid market-oriented product thinking – even if the awareness of the expanding creative industry, which falls back precisely on these means, has certainly grown. At this point, however, one shouldn’t cater too rashly to an explanatory logic that subsumes all artistic and human activity under an economic morality or that basically acts as if this didn’t play a role. No one can reject an interest in promising decisions – it accompanies any kind of work in a more or less conscious way: whether it is work on a text, on art, on life, on a relationship, or on oneself”. (Buchmann & Ruhm, 2013)



Fig. cMK-4. “Golden Banner 2”, instalación en “La Chançon”, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla, 2011, Fotografía de DFS

Fig. cMK-5. “Silver Banner”, instalación para la Performance “Eigentlich 12 Mal Alissa / Duett #(4 Körper)”, Hebbel am Ufer - HAU 1, Berlín, 2011, Fotografía de Nina Hoffmann

Fig. cMK-6. “Dawn Banners”, instalación en el estudio de los artistas, Berlín, 2014, Fotografía de DFS

Fig. cMK-7. “Grey Banner (rear screen)”, instalación en “Fernando 2”, Hermes & der Pfau, Stuttgart, 2008, Fotografía de Philipp Ziegler

Fig. cMK-8. “X-Banner” (for Eigentlich 12 Mal Alissa - the Film), instalación con video proyección, en estudio de los artistas, Berlín, 2013, Fotografía de DFS

o secuencias de movimientos (musicales y de danza) existentes en fases de calentamiento y prueba. La insistencia en un movimiento o en un fragmento de texto determinado se realiza normalmente con el fin de alcanzar la maestría e incluso el virtuosismo de los elementos involucrados con el fin de presentar una obra. Es decir, el ensayo y su repetición visto así, es una de las herramientas ideales de una lógica de optimización basada en prueba-error. Pero estamos hablando de prácticas que no contienen ese axioma optimizador ni en sus intenciones ni en sus

motivaciones ni en sus materializaciones —esa desfachatez de la performance *queer* y del concierto *punk* del “mírame aunque lo haga mal”¹⁵³. La repetición de un ensayo de amateurs es una reiteración que ayuda a construir en consonancia a la disrupción rítmica brechtiana, es decir, da puertas de acceso a la participación de la audiencia complicando a esta en el problema de la performance (como veíamos normalmente ausente en un ensayo). La repetición de una canción bien conocida en *Bar d'O* invita al canto a coro del público y facilita a la intérprete la introducción de disrupciones, de abruptas interacciones con el público: ácidas, cariñosas, provocadoras, melodramáticas, etc.

UN ENSAYO FOLCLÓRICO, UNA TRAMA IRREVERENTE

El folclore usa precisamente esa estructura de repetición rítmica y melódica como elemento esencial para su existencia. Canciones populares en tanto que trama ancestral sobre la que expresar espontáneamente opiniones y sentimientos actuales. La canción folclórica es actualizada constantemente. Estamos hablando de un folclore no melancólico. En el año 2004 hicimos una performance con un grupo folclórico de La Vera, El Arroyo Los Cagaos, que se dedica a poner al día el folclore de su zona, entendiéndolo como un proyecto político. Esta agrupación ha ido revisando e intentando entender las razones y formas de las distintas medidas de represión

¹⁵³ El artista, activista y teórico Gregg Bordowitz describe así la performance *queer* y la de Discoteca Flaming Star en diversas conversaciones desde el año 2003, año en que nuestras prácticas se cruzaron y una amistad se gestó.

ejecutadas en su día por parte de las instituciones del régimen de Franco utilizando las formas de expresión musical en la zona. En una labor de relato oral, el grupo ha ido identificando los cambios introducidos desde la institución franquista de las Misiones femeninas a los cánticos de los pueblos de La Vera. A partir de una base repetitiva sobre la que poder intervenir espontáneamente – ante la intervención y vigilancia del organismo franquista– se pasa a una estructura de estrofa y estribillo, de formatos dinámicos (como un círculo o pasacalle), se fuerza a lo estático y a la distancia de un escenario frontal, etc. Barreras formales que provienen de un claro objetivo ideológico y su imposición.

El nombre del grupo está elegido en base a esta investigación y es en sí mismo una descripción del proyecto folclórico: ese arroyo que existe y que nadie se acuerda de él y que dejó de nombrarse porque el nombre no es “adecuado“, porque su denominación no cumple con una moral que excluye lo escatológico, lo irreverente, la materialidad del día a día que fluye con todo, su belleza y su porquería.

Las analogías del proyecto de El Arroyo Los Cagaos con la investigación de Discoteca Flaming Star en relación a la música pop, es lo que nos unió. Contamos con la experiencia y los documentos surgidos del trabajo en torno a la performance titulada “Discoteca Guitarrera Funkstorm (Quien no fuma ni bebe algún otro vicio tiene)”, que se realizó el 12 de Junio de 2004 en Viandar de la Vera, Cáceres; poco después de la performance describíamos así el carácter de este ejercicio de acercamiento entre los dos colectivos:

Discoteca Guitarrera Funkstorm” fue un encuentro entre un grupo de performance que vive de y en la cultura urbana experimentando con la memoria pop con un grupo rural de la comarca española de La Vera que, sin melancolías, investiga la memoria folclórica de su zona rescatando las piezas y el estilo espontáneo e irreverente que tiene la música tradicional“ (Álvarez Reyes, 2008: 93)

También hacíamos alusión a las motivaciones que nos llevaron a ese encuentro, y que tiene sentido reproducir aquí no sólo porque ayuda a la descripción de lo acaecido en la performance sino porque además aduce a distintos elementos que han ido apareciendo en este estudio:

Queríamos poner a prueba y retar aquello que nos había juntado: Los espíritus del punk. La importancia de los textos. La estructura musical de carácter sencillo y abierto que deja espacio a la espontaneidad y a la participación. AC/DC. El sentido abierto de la colaboración. La irreverencia. Ningún miedo ante el aburrimiento. La dependencia emocional respecto al entorno. No descartar nada a la hora de crear (Álvarez Reyes, 2008:93).

Antes de hacer la performance, al llegar a la plaza del pueblo, la alcaldesa nos enseñó los elementos del escenario que habían dispuesto para nosotros –¡no los habíamos solicitado!–. Decidimos instalarlos a modo de pasarela para no negar su existencia y aprovecharlo como sitio en el que poder sentarse y también a modo de barra de bar. En

los balcones de la plaza colgaban *Banners* que intentaban acentuar ese círculo con la pasarela en el medio, emulando otras fiestas populares de la zona para las que se engalanan los balcones. Estos aparecen en la conversación con Wolfgang Mayer.

Llenar una plaza de pueblo no es fácil, las ganas “joteras” están en el aire, los módulos del escenario que no deseábamos ahí, recordándonos que no es tan fácil librarnos de un lastre histórico –aunque queramos– ni de la expectativa de entregar una performance del “soy capaz”, del “sí, claro que puedo”.

Pero en realidad, “no soy capaz” pero “sí que quiero”, y estamos en deuda con todos los que están aquí en la plaza y con los que no pueden estar aquí; los que volvieron de Alemania tras años de emigración nos piden una canción en alemán, “la que sea”, “lo que sea”, los que volvieron de Francia “algo de Jacques Brel”.

A lo largo de cinco horas alternamos y nos juntamos cantando canciones, repitiendo canciones, decidiendo públicamente sobre el discurrir de la performance. Una señora me mira, está sentada en una silla que ha traído de casa y que ha puesto al lado del escenario-pasarela.

“¿Qué pone ahí? Sin las gafas no lo leo”.
inocencia y misterio
los nombres de los grupos ABBA y ACDC mezclados
Inteligencia *glamourosa*

Ritmos repetidos, rasgado de bandurria, rasgado de guitarra, canciones de catarsis violenta... 1 hora....
cantamos baladas cursis con bandurrias y cántaros.... 1

hora más.... nos sentamos a tomar algo en el escenario pasarela.... y 1 hora más.... un grupo del público decide cantar *bella ciao*... 1 hora más...repetimos otra vez esa de los perros del pastor que se comen a la loba...
Ihopeeverythingyoulovediesinyourarms... ondea al viento desde un balcón... El agua del centro de la plaza se oye a veces más que la música... 1 hora más... ya no puedo más, estoy cansada... “Súbete al balcón hay que descolgar el *Banner* y no podemos llamar tan tarde”; es verdad. 1 hora más...

El espacio inestable de investigación irreverente tiene sus dificultades para todos: para los que hacen la performance y para el público.

El público demanda abiertamente lo que quiere. La dependencia emocional del entorno es algo que se puede palpar con claridad en una situación performativa y un proceso de trabajo como el de “Discoteca Guitarrera Funkstorm”. Una dependencia vigente y voluntariamente invocada con mayor facilidad en una situación en la que “pruebas” algo conjuntamente con el público, poniendo énfasis en la construcción identitaria de memorias políticas concretas y no tanto en la construcción de una subjetividad determinada. De nuevo un desplazamiento de la voluntad individual.

En un texto redactado en común entre Discoteca Flaming Star y el Arroyo Los Cagaos, cuatro años después del encuentro, encontramos una valoración retrospectiva que tiene que ver directamente con el formato que nos ocupa:



Fig. cWM-29. Banner de protesta en el carguero Atlantic Cartier, Hamburgo, 2014, Fotografía de Dirk Seifert

Fig. cWM-30. White Banner 2, instalación en Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004, Fotografía de DFS

Fig. cWM-31. Black Banner, fotograma de "La Vera (Video)", Viandar de la Vera, 2004, de DFS

Fig. cWM-32. White Banner 2, instalación en Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004, Fotografía de DFS

Fig. cWM-33. Black Banner 1, instalación durante el performance "Briganti" en "Seen, Unseen, Scene", Passerelle, Brest, 2009, Fotografía de DFS

Fig. cWM-29. Banner de protesta en el carguero Atlantic Cartier, Hamburgo, 2014, Fotografía de Dirk Seifert

Fig. cWM-30. "White Banner 2", instalación en Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004, Fotografía de DFS

Fig. cWM-31. "Black Banner", fotograma de "La Vera (Video)", Viandar de la Vera, 2004, de DFS

Fig. cWM-32. "White Banner 2", instalación en Plaza de Pueblo, La Vera, Cáceres, 2004, Fotografía de DFS

Fig. cWM-33. "Black Banner 1", instalación durante la performance "Briganti" en "Seen, Unseen, Scene", Passerelle, Brest, 2009, Fotografía de DFS

Hemos descubierto que nos gusta CANTAR JUNTOS, aunque estemos a 100 km., a 2.000 km. de distancia. Que podemos actuar juntos sin ensayar mucho, lo que nos permite improvisar y también integrar intervenciones arrítmicas e incluso desafinadas.

(...)

vieja música – nueva música

Insistimos en la resistencia del texto.

Insistimos en la existencia de referencias que nos dan fuerza.



Fig. cWM-32

Insistimos en las ganas de disfrutar.
Insistimos en mirar a nuestro alrededor.
Insistimos en cantar, bailar, dibujar.
Insistimos en escuchar.
Insistimos en participar y en dejar participar al resto.

SIN MIEDO A SUMAR NI SUSTRAER (Álvarez Reyes, 2008:94). [Las mayúsculas aparecen en el original].

No ensayamos porque la performance en sí mismo era una forma de ensayo público en el que nadie sabe más que nadie, en el que las tramas rítmicas repetidas nos dejaban tanto improvisar a nosotros mismos como a los espontáneos del público que se animaron a cantar.

Esta valoración realizada en común respecto a la performance nos da muchas pistas sobre el ensayar como presentación pública: la repetición como posibilidad de cambio, el exceso de horas, el desbordamiento y el placer de un agotamiento elegido; y cierra con una de las características que tiene más consecuencias: al no existir un ideal a cumplir, es decir, como no se persigue conseguir un proyecto-producto cerrado, en el ensayo se trabaja "SIN MIEDO A SUMAR NI SUSTRAER".

Sin miedo a llevar demasiados *Banners*, siempre puedes quitar uno o dejar de poner uno –además las "telas sujeto" no pesan tanto como las "telas objeto" (Ver p. 390). Repetir una canción o no, un *sample* o no, sugerir un cambio –públicamente– al grupo y al público y que sea aceptado o no. Al dejar de lado una parte que estaba

pensada la performance puede dilatarse por continua adición o curvarse en tiempos irregulares. El espacio protegido y vulnerable de la prueba pública deja añadir y restar sin parar.

EL ENSAYO TÉCNICO

Cuando trabajas con performance pronto te das cuenta de que existe una forma de ensayo que recibe muy poca atención, por no decir ninguna, en cualquier tipo de relato de un proceso de producción. Para muchas performances es un momento decisivo y de gran coordinación tanto técnica como administrativa (especialmente cuando se realiza en espacios que no están dedicados a las artes escénicas). El ensayo técnico, o prueba técnica, es un momento en que se ven claramente las reglas, las convenciones y las construcciones de expectación que suelen configurarse en una institución u otros tipos de espacios. En una caja escénica el técnico de sonido preguntará: ¿Dónde te sitúas cuando cantas? Señalar una zona vagamente no servirá, probablemente te pida que hagas una cruz con cinta adhesiva sobre el suelo y sobre ésta situará el trípode con el micrófono. Es un caso extremo y, por supuesto, hay muchas otras soluciones técnicas que permiten moverse por el espacio y amplificar la voz, sin embargo es un caso muy frecuente.

En la prueba técnica se discurre mentalmente por las distintas situaciones, fragmentos o partes del guión (si existe), por las posibilidades de “acción” de los diversos elementos involucrados para preparar el espacio y los recursos anticipando todo aquello que es necesario

para posibilitar la performance –incluso si esta es una improvisación–. Cuanto más industrializado esté el contexto en el que se inserta la performance más profesionalizado y estructurado en formatos rígidos estará. Esa es nuestra experiencia. “Todo es posible”, te dicen los técnicos de cine de un festival de cine. Sí, todo es posible si realizas la performance como si fueses un fragmento de película reproducido tal y como fue “grabado” y exactamente en los minutos y segundos que marca el régimen de la máquina del festival con sus hábitos de producción.

En la prueba técnica el orden narrativo y el desarrollo de una performance (si los tienen) son completamente ignorados en beneficio de una mezcla de los elementos que constituyen la misma en base a criterios de orden técnico: las partes con un volumen de sonido más fuerte se interpretan una junto a otra, así como las partes más silenciosas, las más luminosas, las más oscuras, adaptando la técnica y las condiciones a las necesidades de la performance e ignorando su posición en la cronología de la performance. En el caso de performances que no hacen uso de dispositivos electrónicos, esta mezcla tiene que ver aspectos muy sutiles y, en ocasiones, con formas de generar acuerdos con ayudantes o acompañantes que durante la performance cuidarán que se cumplan ciertas condiciones para la realización de la misma.

La prueba técnica lleva una de las características del ensayo, la espera, a su presencia amplificada: hay que esperar que otro cantante pruebe el micro, esperar tu turno de prueba, hay que parar porque hay que solventar esa interferencia que se mete en uno de los altavoces, hay que esperar porque aunque no necesites amplificación sólo se puede hacer la prueba de sonido acústico entre las cuatro

y las cinco de la tarde, hora en la que se puede cerrar la sala, hay que esperar a que traigan las llaves para poder ver el espacio en el que vas a hacer una improvisación de danza, hay que esperar a que retiren esa obra que está en el espacio aunque a ti no te moleste –es por el seguro–... ¿Cuánto tardarán?

Característico de una prueba técnica en una estructura no jerarquizada (una prueba sin director de teatro, sin cantante líder, sin director musical) en que todos los participantes dejan su papel de acción –regularmente y de forma orgánica– para retirarse a observar, para moverse por el espacio desde distintos puntos y ver qué tal se oye, qué tal se ve, etc. Performers y técnicos deambulan por el espacio lentamente, agudizando todos los sentidos, prestando atención a todos los sonidos, observando si hay corrientes de aire que afecten al movimiento o luces que deslumbren, es un proceso de familiarización y de calentamiento. Unos toman la posición de otros.

Una performance pensada como un ensayo público es un formato en el que negociar los espacios, los medios técnicos, los roles, las cualidades. Observar y esperar delante de un público y con el público. Es la reconfiguración espacio-temporal de ese momento construido conjuntamente. El antes y el después de la performance llevado a la propia performance. El delante y el detrás de la performance cambiando constantemente de posición. (Ver la prueba técnica de un textil en [Fig. cMK-20-22](#)). Lo directo y crudo de esa prueba muestra las resistencias que ofrecen los medios usados y nos deja entrever que la realidad de lo que vemos es distinto al medio usado y, sin embargo, se constituye a través de él y de su “materialidad” a consecuencia de las resistencias, discontinuidades y contingencias que los medios en sí

mismos presentan. Estamos hablando entonces de una teoría mediática que antepone la percepción, la experiencia y lo cognitivo al análisis técnico ontológico de los medios.

Buchmann argumenta que la especificidad de un medio es capaz de concebir información visual como algo que nos afecta emocional y físicamente (Buchmann, 2015). Para ello se basa en las investigaciones del filósofo Emmanuel Alloa:

Según una tradición aristotélica, piensa que los afectos están a la vez producidos por los movimientos y son percibidos como movimientos. Concibe los afectos como transmisores de unos movimientos inseparables de la materialidad. “Que ‘un medio debe existir necesariamente’ (...) significa también y simultáneamente que ese medio debe revelar una cierta densidad, siquiera mínima, una resistencia real, por débil que sea, de tal manera que pueda ser movido.”¹⁵⁴ Las observaciones de Alloa acerca de la doctrina del medio de Aristóteles –correctas en mi opinión– aducen que la percepción no puede constar “de dos relata totalmente iguales ni de dos totalmente diferentes”. La percepción ocurre solamente cuando “algo se le aparece a un perceptor a quien afecta”. Por lo tanto, “el medio no puede ser concebido como un vacío desocupado” que medie sin que haya

154 Buchmann cita a Alloa de su ensayo “Metaxy: oder warum es keine immateriellen Medien gibt”, en Gertrud Koch, Kirsten Maar y Fiona McGovern (ed.). (2012). *Imaginare Medialität / Immaterielle Medien*. Munich: Wilhelm Fink.

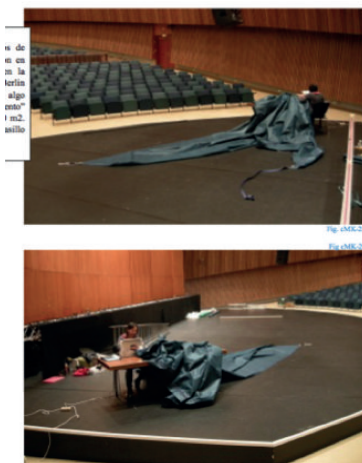


Fig. cMK-20. Instalación para Berlin DocumentaryForum2010, con Architektur by Kooperative für Darstellungspolitik, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2010, Fotografía de Mona Kuschel

Fig. cMK-21. Instalación para Berlin DocumentaryForum2010, con Architektur by Kooperative für Darstellungspolitik, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2010, Fotografía de Mona Kuschel

Fig. cMK-22. Prueba de alzado, cortina de patchwork, de Gitte Villesen, Berlín, producción 2012, instalación 2013, Fotografía de Nana Hülsewig

unos entramados cambiantes de materialidades y disciplinas entrecruzadas ¹⁵⁵ (Buchmann, 2015).

155 „He thinks of affects in an Aristotelian tradition to be at the same time produced and perceived by and as movements. He thinks of affects as transmitting movements that can't be detached from materiality. "That 'a medium must necessarily exist' (...) also and simultaneously means that this medium must reveal a certain, albeit minimal, density, a real resistance, no matter how weak, so that it can be moved."10 Alloa's remarks regarding Aristotle's teaching of medium – rightly so, in my opinion – argue that perception can consist neither "of two totally equal nor two totally different relata". Perception occurs only when "something appears to a perceiver that affects him". Therefore "the medium cannot be conceived as an empty vacuum" that would mediate itself without changing entanglements of crosslinked materialities and disciplines". (Buchmann, 2015).



Alloa y Buchmann nos ayudan a entender esta resistencia y materialidad del medio que se experimenta de forma directa cuando existe este cruce de calidades y disciplinas en la prueba técnica y en la documentación (recordemos la grieta por la que nos caíamos con Moten...). Así, empezamos a entrever la dimensión teórica de esa experiencia en el momento en que la traducción de una acción a un registro, para que sea específica, tiene que contener la ambición de conseguir que los medios se atraviesen, se contaminen e, incluso, lleguen a herirse mutuamente (Ver p. 27 de sobre los dilemas de documentación desde la perspectiva de la producción y conversación con Johannes Paul Raether p. 202).

LA RESISTENCIA Y LA INTIMIDAD DEL MEDIO EN LA RUTINA

La repetición y la construcción de un repertorio –el acto de ensayar– llevan a experimentar los medios en el día a día de una práctica artística, vinculados a formas de rutina pues algunos de ellos son hábitos diarios de esa práctica; en definitiva, la pequeñez del día a día, algo que suele escapar a los modos de atención que construyen la lógica de una disponibilidad constante para actuar [performar] de forma magistral.

La materialidad del polvo que te mancha las manos cuando tiendes los cables en un pequeño cuarto de ensayo o en el museo. Su sequedad y su negrura te acompañan cada vez que ensayas y cada vez que haces una performance. El tener que enrollar los cables tras la performance, tras el ensayo, siempre, volviendo a mancharte las manos de

polvo seco. La búsqueda diaria de la clavija correcta para conectarse, el automatismo, afinar un instrumento, realizar ejercicios de calentamiento... Todas estas actividades están más cercanas al hecho de lavarse los dientes, de lavar la ropa, etc., que al hecho de presentarse de forma “excepcional” entregando una performance perfecta, mostrando una ocurrencia genial.

En una carta escrita a su hermano en 1959, la artista Yvonne Rainer enumera a modo de lista “lo que la danza hace con ella” (Rainer, 2006:180). Entre otros puntos leemos:

2. Un Lugar donde el periodo de ensayos sea tan arduo y prolongado como para aplazar casi indefinidamente el abordar cosas como su finalidad y su dirección estética o vocacional (...) 5. Algo que hacer todos los días ¹⁵⁶ (Rainer, 2006:180).

Algo que no persigue cerrar un producto y algo que tenemos que hacer y queremos hacer todos los días. Repetir como modo de construcción performativa, como estrategia artística de resistencia, como trama que posibilita la espontaneidad y la irreverencia, negando a cerrarse en un resultado. Pero, ¿y lavarse todos los días los dientes? ¿Enrollar todos los días los cables? ¿Ejercitar todos los días sin ánimo de optimización? ¿Es la rutina también un lugar de construcción? ¿Qué papel juegan

las resistencias diarias de los medios en una producción artística en un contexto imperativo a actuar?

El artista Gregg Bordowitz realizó en el año 2001 un trabajo en vídeo llamado *Habit*. En esta obra, Bordowitz intenta vincular distintos modos y lugares de su identidad artística: el Gregg Bordowitz artista que produce documentales en un contexto de lucha contra las políticas farmacéuticas en torno al SIDA en un mundo globalizado y el Gregg Bordowitz que (sobre)vive en Chicago. *Habit* mezcla material grabado en la conferencia internacional del SIDA en Durban (julio de 2000) con material grabado en su casa de Chicago; imágenes de protestas multitudinarias junto a imágenes de Bordowitz solo, preparando su comida en la cocina; el testimonio reivindicador de activistas sudafricanos con el relato de la práctica diaria del yoga de la artista Claire Pentecost en Chicago. Puntualmente aparecen también imágenes de animales en el zoológico.

¿Cómo unir esa ambición reivindicativa, “performada” públicamente como artista en Durban, con la realidad diaria materializada entre las cuatro paredes de una casa en Chicago llena de quehaceres diarios? (Vemos a Gregg Bordowitz cortando el césped, cepillándose los dientes, clasificando los medicamentos para su tratamiento de SIDA, preparando su comida, poniendo la lavadora, comiendo). Los fragmentos de ese día a día de Bordowitz y su compañera procuran un clima de intimidad que se extiende hasta Durban como circuito de ida y vuelta. La ambición de retar a las multinacionales farmacéuticas convive con la realidad corporal de tener que comer, cortar el césped y dedicar todas las semanas un buen rato a clasificar los fármacos (de esas multinacionales) gracias

156 “2. A Place where the training period is so long and arduous as to almost indefinitely postpone a coming to grips with things like purpose and aesthetic or vocational direction (...) 5. Something to do every day”. (Rainer, 2006:180).

a los que sigues viviendo... La intimidad de una aparente contradicción, la intimidad que vive la resistencia del cuerpo.

La ejecución continuada de hábitos establece la continuidad necesaria para mantener nuestro sentido de coherencia respecto al mundo que habitamos. La naturaleza repetitiva de la existencia diaria permite la incorporación de nuevos elementos a nuestras vidas mediante el hábito. El hábito es el medio de la experiencia. La sorpresa que despierta la novedad sólo puede aceptarse cuando es domesticada y capturada a través del hábito. La oscilación entre el hábito y el asombro es el espacio del potencial. Necesitamos los dos polos. Sin la sorpresa somos esclavos del conformismo. Sin el hábito no tenemos continuidad. Es una conclusión decepcionante. El “revolucionario” rehusará someterse a la conformidad y la continuidad. El “conformista” se sentirá desmoralizado por tener que admitir que el azar siempre arruina los planes más meticulosos. Simpatizo con ambas posturas. Soy al mismo tiempo revolucionario y conformista. El problema no puede resolverse a favor de uno u otro. Todos lo resolvemos modificando la proporción de un impulso en relación con el otro ¹⁵⁷ (Bordowitz, 2006:270).

157 “The continual performance of habits establishes the continuity necessary to sustain our sense of coherence about the world we inhabit. The repetitive nature of daily existence allows for the incorporation of new features into our lives through habit. Habit is the medium of experience. The

Precisamente, *Habit* conecta las ambiciones y el anhelo desmedido de un intelectual activista con la sensación de sometimiento que nos suele hacer sentir lo ordinario. El hábito nos libra del relato heroico de la revolución, la utopía ha de pensarse todos los días y en el día a día y desde lo ordinario¹⁵⁸. Bordowitz afirma en su ensayo sobre *Habit* que una de las secciones del vídeo es “una mediación en la continuidad entre la mente y el cuerpo”¹⁵⁹ (Bordowitz, 2006:274). En esta sección, la artista Yvonne Rainer aparece en *Habit* como bailarina, reflexionando sobre el hecho de envejecer y la enfermedad. “Mi cuerpo es la única realidad”, le dice Rainer a Bordowitz. En el vídeo vemos material documental de la obra de Rainer “Trio A”, de mediados de los 60 –como bailarina joven–, junto con una documentación del mismo baile en torno al año 2000 –como bailarina mayor superviviente de un cáncer–. ¹⁶⁰ (Bordowitz, 2006:274).

Releemos, repetimos: “El asombro que evoca la novedad se puede afrontar sólo cuando es domesticado y capturado

awe that novelty evokes can be faced only when it is tamed and captured by habit. The oscillation between habit and wonder is the space of potential. We need both poles. Without wonder we are enslaved to conformity. Without habit we have no continuity. This conclusion is disappointing. The “revolutionary” will refuse submission to conformity and continuity. The “conformist” will feel undermined by the admission that chance always destroys the best-laid plans. I have a sympathy for both of you. I am both a revolutionary and a conformist. The conundrum cannot be resolved in favor of one or the other. We each resolve it by modifying the proportion of one impulse to the other”. (Bordowitz, 2006:270)

158 Avery F. Gordon es una de las teóricas que más se ha implicado en pesar la utopía desde lo ordinario y desde la ficción vivida en el día a día y en la producción de un cuerpo teórico (Gordon, 1997).

159 “A mediation on the continuity between the mind and the body” (Bordowitz, 2006:274)

160 “My body is the only reality”. (Bordowitz, 2006:274).

por el hábito”. La rutina de una práctica como compañía constante desde la que mantener una intimidad con tus deseos, más allá de los ciclos de novedad y obsolescencia programados. Incluso la de los cuerpos.

Me ha costado años abandonar mi fijación con esas insensatas y destructivas nociones de “buena forma” y aceptar el “deterioro” traumático y a la larga inevitable de mi cuerpo. Pongo entre comillas la palabra a fin de resaltar el modo en que en nuestra cultura se ha normalizado que el proceso de envejecimiento es algo que hay que temer y despreciar ¹⁶¹ (Rainer, 2006:250).

Y es que, quizá, una de las claves de esta intimidad con el medio y su resistencia -como una forma de encontrarlo en relaciones cruzadas en tanto que una manifestación del formato ensayo- sea obviamente más legible en ciertas prácticas de la danza contemporánea. Formas de trabajo diario con el cuerpo sin el ánimo de disciplinarlo, sin el objetivo de someterlo a los cánones de convenciones magistrales. Las tareas diarias que trae consigo el medio elegido. Formas de moverse que integran los movimientos ordinarios (Rainer), los movimientos de animales (Forti), las coreografías que contienen posibilidades y despliegues para bailarines y bailarinas tanto entrenados como no entrenados. La integración de lo ordinario es una de las características del ensayo y de muchas de las coreografías

161 “It has taken me years to loosen my grip on these misguided and destructive notions of “fitness” and accept the traumatic later inevitable, “deterioration” of my body. I put the word in quotes in order to emphasize the way in which the aging process in our culture is normalized as something to be feared and despised”. (Rainer, 2006:250)

de esa generación, el día a día de la práctica y la necesidad de tomarse un bocadillo a la luz de los focos rosas...

Muchos describen las performances de Discoteca Flaming Star como una forma extensa y compleja de tomarse un café. Herr Brecht, ¿nos tomamos un café? Libres de la presión de entregar un resultado, integrando el desconocimiento y viviendo las distintas cronologías de los medios que se solapan sin un “antes” y sin un “después”. Sin miedo a sumar ni a sustraer.

Durante un ensayo y una prueba técnica colectiva se hace patente la autoría dialógica de la obra. Todos dudan, todos cambian de sitio, todos se observan, todos prestan una atención aguda, todos consultan notas en algún momento dado, todos tienen que esperar por una u otra razón, todos hacen alguna que otra tontería, todos se desesperan si el tiempo pasa y un problema técnico no se solventa, entonces todos empiezan a pensar cómo resolverlo – aunque no lo verbalicen–.

El foco de atención en el formato ensayo y la propuesta de encontrar modos de cómo transformarlo en el momento de presentación-producción (en medio de una presencia casi aplastante del imperativo a actuar [performar]) se centra en la forma de interrogar los medios desde las resistencias que estos presentan, las pérdidas a las que nos someten pero también los medios como fuentes de placer a través de la práctica artística. Se posibilita así un modo de reflexión productiva en el que, junto al público, se sienten las formas en que este imperativo nos afecta y se le planta cara con una forma de hacer vivida en el día a día, asumiendo precisamente la materialidad de los medios, su resistencia, su imposibilidad posible bajo criterios distintos a los de optimización y eficiencia.



Fig. cWM-42

que
tarea
sento
yuda
una

ción en Nueva York,

46. Foto con negro,
Snauwaert, Dirk &
m. Múnich & Graz:
en Galerie, Graz.

a audiencia durante
calde + Amatau TV,
por un miembro de



Fig. cWM-43

Fig. cWM-42. “White Banner 2” y “Black Banner 1”, instalación en Nueva York, 2008, Fotografía de DFS

Fig. cWM-43. Foto con “Negro, Verde, Rojo, Blanco”; NYC, 1975; Fotografía de Cadere. Snauwaert, Dirk & Weibel, Peter (1996).

Verwoert nos comentaba en una conversación en el 2008¹⁶² que siempre que hace visitas de estudio con estudiantes de arte les recomienda iniciar una práctica a la que puedan y quieran dedicarse a diario, una especie de continuidad íntima que no esté sometida a temporalidades externas.

Y,

Tienes que amar el trabajo diario”, decía él [Merce Cunningham]. Yo lo quería por decir algo así, porque esa era una perspectiva que me entusiasmaba en el baile: la entrega diaria que colmaba el cuerpo y la mente con un agotamiento y una plenitud que apenas dejaban sitio a otra cosa ¹⁶³ (Rainer, 2006:190).

El día a día de una compañía, la insistencia de llevar siempre uno o dos o tres *Banners*, la insistencia de llevar siempre una escultura a cuestas, como hacía Cadere.

Aquí los *Banners* respiran con ese vínculo ordinario al diálogo diario entre artistas. El lugar del que proceden sus textos y la insistencia con la que se insertan en lo ordinario y son portados para transformar los más diversos espacios, unificándolos, implica aceptar la contingencia del contexto en el que se insertan. La lección de Bordowitz es que un

162 Anotación en mi cuaderno de notas en el marco de la preparación a la conversación entre DFS y Jan Verwoert “Una conversación” en Álvarez Reyes (2008:77-84)

163 “You must love the daily work,” he [Merce Cunningham] would say. I loved him for saying that, for that was one prospect that thrilled me about dancing – the daily involvement that filled up the body and mind with an exhaustion and completion that left little room for anything else”. (Rainer, 2006:190)

hábito puede llegar a capturar lo necesario, lo pequeño con lo grande; lo que aprendemos de Bordowitz es cómo el arrastre de la rutina ha de ser también integrado en la expansión de las ambiciones. Algo feo es bello, algo pequeño se hace grande, ese pequeño arroyo que nadie recordaba fluye constantemente, persiste en ronronear con el rumor de sus aguas. Como decía Wolfgang Mayer: “el glamour de los harapos” (Ver p. 146).

ENSAYAR NEGOCIANDO PAPELES ASIGNADOS Y DOCUMENTOS

En uno de los encuentros, cuando hablaba de André Cadere, Wolfgang Mayer decía de los *Banners*:

En relación a otros, también puedes pedir a alguien que coja la escultura [y los *Banners*] , dar algo temporalmente, asignar una tarea sencilla: ¿puedes sujetar esto un momento?, es un momento de interacción tan pragmático, tan sencillo, pero que ayuda a reconfigurar los roles de los distintos actores durante una presentación, durante una performance (p. 190).

La observación de Wolfgang era confirmada por Snauwaert & Weibel (1996).

La “Barre” no cuestiona únicamente su propio estado, sino que desplaza a su portador a una posición igualmente inestable, en la que él mismo es constantemente preguntado por su propia función

y posición en relación a las situaciones con las que se encuentra (Snauwaert & Weibel, 1996).

En su artículo “El sujeto puesto a prueba”, Sabeth Buchmann y Konstanze Ruhm se ocupan del “ensayar” desde una perspectiva de las artes visuales centrándose en las manifestaciones de este formato en obras en vídeo, vídeo-instalaciones y films de artistas visuales. Después de introducir uno de sus principales estudios de caso, la obra en 16 mm de Yvonne Rainer “Life of Performers” (1972), escriben:

Aunque por un lado el formato de ensayo busca la vinculación de distintos medios y géneros (danza, film, fotografía), por otro es la mezcla de las esferas privadas y públicas de producción la que pone el acento en unos momentos que no suelen aparecer incluidos en el producto final: momentos de espera y de observación, de cometer errores y fallar, de dudar y repetir. Esas experiencias, típicas de los productores artísticos, se ponen en escena relacionándolas con comportamientos y pautas de roles sociales, emocionales y mediáticos. (...) Ya se ven aquí signos del patente interés por los films (de instalación) contemporáneos en los que se reflexiona sobre el problema de la toma de decisiones artística respecto a las relaciones sociales de poder y de representación así como a las formas predominantes de subjetivación ¹⁶⁴ (Buchman & Ruhm, 2013).

¹⁶⁴ “While on the one hand the format of rehearsal aims at linking distinct media and genres (dance, film, photography), on the other it is the mixing of



Fig. cWM-10. “Sin título”, de Michael Buthe (ca.1970). (Wiese & Martin 1999:88)



Fig. cWM-11. “Treppen Banner”, instalación en “Topsy Turvy - Celebrating another World”, De Appel, Ámsterdam, 2012, Fotografía de De Appel.

Aquí aparece uno de los topos más abordados en torno a este formato: el de la negociación de autoridades y subjetividades en el proceso de trabajo; la posibilidad de aproximarse desde diversos ángulos de análisis y con ánimo de dismantelar los distintos ordenes jerárquicos (género, divisiones de producción, etc.) Recordemos también que la dirección de lectura de los *Banners*, con sus distintas apelaciones a la integración o nombramiento de “grupos”, hacía aparecer esta dimensión de movilidad de los roles asumidos o asignados por las autoridades durante

private and public spheres of production that focuses on moments which are usually not included in the final product: moments of waiting and observing, of making mistakes and failing, of hesitating and repeating. Such experiences typical of artistic producers are staged in relation to social, emotional, and media-related behavior and role patterns. (...) Already here, there are signs of the interest, manifest in contemporary (installation) films, in reflecting upon the problem of artistic decision-making in regard to social relations of power and representation as well as to the prevailing forms of subjectivization” (Buchman & Ruhm, 2013).

las conversaciones, especialmente en la de Wolfgang Mayer.

En estas imágenes no hay una autoridad definida que diga quién es el que está sobre el escenario: no la tiene ni el que está sobre él, ni un director, ni un coreógrafo; es algo negociado entre público y participantes. Coincidiendo con esta pregunta parcialmente en la de Wolfgang Mayer. e ha crecido en contacto, precisamente con esta pregunta.

La misma Yvonne Rainer relata el encuentro con este momento de desjerarquización de una estructura coreográfica—bailarines en relación a una experiencia propia en el año 1969, poniéndolo en relación con los ensayos:

Parecía como si en cuanto una dejaba que la expresión espontánea y las respuestas y opiniones de los performers afectasen al proceso creativo —en ese sentido los ensayos eran tan cruciales como las actuaciones— entonces la suerte estaba echada: ya no había vuelta atrás a la antigua jerarquía de director y dirigidos ¹⁶⁵ (Rainer, 2006:322).

Las jerarquías que determinan los espacios de espontaneidad o no, como veíamos, se hacen visibles durante un ensayo. Ahí vemos que no son constituidas únicamente por roles de autoridad en la figura de una coreógrafa, o un dirigente, o una directora, y por

165 “It seemed that once one allowed the spontaneous expression and responses and opinions of performers to affect one’s own creative process – in this respect the rehearsals were as crucial as the performances – then the die was cast: there was no turning back to the old hierarchy of director and directed”. (Rainer, 2006:322)

los hábitos de los distintos espacios y formatos de presentación. Si buscamos imágenes sobre ensayos, tanto en nuestra memoria como a través de buscadores de internet, veremos que en muchas de ellas alguien tiene documentos en la mano: el guión, notas de producción, una partitura, etc. Nuestra práctica y nuestro estudio nos llevan entonces a aproximarnos a este campo de negociación, ensayar como un formato en el que es posible entender y cuestionar también las relaciones con (y/o en torno a) la autoridad de documentos existentes, y cómo es el proceso dialógico con los antecedentes lo que posibilita lo ensayado: el pacto en torno la autoridad del guión, las tensiones alrededor de documentos que se toman de base para una producción o, como veíamos en “Discoteca Guitarrerafunkstorm“, en torno a la canción popular en tanto que manifestación de una tradición con todas las tensiones ideológicas que la forman.

Para entender más sobre la naturaleza de estas negociaciones en base al formato ensayo, nos servirá de ayuda centrarnos en una obra en concreto de Discoteca Flaming Star, “Sticky Stage” por varios motivos: esta se ha gestado en paralelo a este estudio y con seguridad ambos trabajos se han ido afectando y formando mutuamente¹⁶⁶; y, además, “Sticky Stage” ha crecido – especialmente en su última fase - en un diálogo estrecho con un trabajo filmico que tematiza y usa explícitamente el formato ensayo, la obra de Jules Dassin “The Rehearsal” de 1974. También la recurrencia con la que aparecen en las conversaciones los *Banners* nacidos de las necesidades y reflexiones de este largo proceso de trabajo, los “Dawn Banners” (2014), nos

hace sospechar que es necesario ahondar en ellos y en su entorno para conseguir entender más sobre los *Banners* como actores o activadores de este modo de hacer en el contexto de las artes visuales en relación a los textiles.

El trabajo “Sticky Stage” de Discoteca Flaming Star con sus “Dawn Banners” es una instalación y una performance que parte precisamente de una sensación de imposibilidad, inmersos en un estado de desorientación.

La obra junta tres escenarios concretos en los que es difícil situarse y orientarse: (evocar) la Roma periférica de los 60 presentada por Pasolini en su película “Pajaritos y Pajarracos”, (presentar) las 27 hectáreas de terreno baldío del “Antiguo Cuartel de Ingenieros” en el sur de Madrid en el año 2013, y (acercarse) al exilio de los artistas griegos en Nueva York en 1974. Estos últimos propusieron, junto al cineasta Jules Dassin, la filmación –sobre los fondos desnudos y crudos de un estudio de grabación– de una película, “The Rehearsal”, que tenía que cumplir dos funciones principales: ser vehículo de solidarización con el movimiento pro-democrático griego de aquel entonces e informar a la opinión pública americana de la brutalidad represiva ejercida por la dictadura de la Junta bajo la mirada cómplice del gobierno americano.

Hay una sensación con la que se entra en todos estos escenarios: “para estar aquí, para orientarme aquí necesito/necesitamos ayuda, no puedo/podemos estar aquí solo/solos”. En cada situación la ayuda se articula artísticamente en distintas formas. En la película de Pasolini la ayuda es una asistencia incómoda contenida en la figura de un cuervo negro que continuamente pregunta a los protagonistas de la aventura “¿A dónde vais?” “¿Hacia dónde os dirigís?”. En “The Rehearsal” se reproducen numerosas grabaciones de audio documentales y lecturas

166 Discoteca Flaming Star ha trabajado en “Sticky Stage” desde la primavera del 2012 hasta abril del 2015.



Fig. cWM-47



Fig. cWM-46

Fig. cWM-46. “Foto con negro, verde, rojo, blanco”; NYC, 1975; Fotografía de Cadere. Snauwaert, Dirk & Weibel, Peter (1996). *André Cadere. Unordnung herstellen*. Múnich & Graz: Kunstverein Munich & Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie, Graz

Fig. cWM-47. “Black Banner”, sujetado por miembros de la audiencia durante la performance “DUETT #1”, en “Periferiak 07”, Sala Rekalde + Amatau TV, Bilbao, 2007, Fotografía realizada co la cámara de DFS por un miembro de la audiencia

grabadas de forma previa en película de 16 mm. (muchas de ellas de forma secreta en Grecia), constituyendo tanto el material narrativo de la película como la estructura y soporte de un ensayo colectivo de disidencia y activismo. En el caso de las escenas filmicas de Discoteca Flaming Star en el sur de Madrid, una niña-maga prelingual –que evoca al cuervo de Pasolini– deambula alrededor de señales y carteles que indican distancias y localizaciones poéticas.

Ahondemos en la obra de Jules Dassin, no sólo porque se llame “The Rehearsal” (“El ensayo”, en inglés) sino porque a pesar de contar con una motivación bien clara para su realización, lo que no está tan claro en ella es qué o para qué ensayan los participantes de “The Rehearsal”. Por desgracia, el trabajo jamás fue distribuido, ya que cuando su edición fue finalizada la Junta había caído y los distribuidores y realizadores pensaron que no tenía sentido mostrarla tras este cambio político. No sólo es complicado ver esta película, las fuentes teóricas y documentales al respecto son prácticamente inexistentes ¹⁶⁷.

Curiosamente, fueron los *Banners* una parte de los actores de la cosmología de Discoteca Flaming Star que nos llevaron a “The Rehearsal” ¹⁶⁸, ya que las pancartas son una de las constantes que aparecen en la película como articuladores y marcadores de espacios, pero también como nudos narrativos. En una escena, los estudiantes

¹⁶⁷ La película “The Rehearsal” es parte de los fondos de la Fundación Melina Mercuri. Atenas.

¹⁶⁸ Matthew Lyons, curador en “The Kitchen” (Nueva York), pensó en la obra de Discoteca Flaming Star en relación a este trabajo de Dassin por las pancartas y por el papel emocional y narrativo de las canciones en la película. (Conversación via skype en agosto de 2013).

er-público-espacio-tiempo y sus
ncia... „Mira, los fans de AC/
eremos, y: esos soys vosotros”-
raiso desplegamos el Golden
nosotros.



Fig. cWM-27

ser en concierto,
orden Pavilion,

Fig. cWM-27. AC/DC, *Banner* en concierto, con Bon Scott cantando, Hordern Pavillion, Sydney, Australia, 1976, Fotografía de desconocido

Fig. cWM-28. “Golden Banner 1”, durante la performance “El valor del gallo negro”, en la Bolsa de Valparaíso, Chile, 2010, Fotografía de Paulina Varas



que están planeando la ocupación de la Universidad se reúnen con representantes sindicales para unir fuerzas. La discusión principal, de profundos antagonismos, se centra sobre la decisión del contenido del emblema principal en torno al que unirse, sobre el texto a poner en la pancarta que encabece la protesta. Se deciden por “Pan / Educación / Libertad”¹⁶⁹.

Pero no sólo los *Banners* llenan los espacios de esta película realizada en el exilio. El concepto de reproducción o no-reproducción de un acto original, que resurge regularmente en distintos puntos de este estudio es también una de las cuestiones claves en “The Rehearsal”. Melina Mercuri lo cuenta en una entrevista concedida por

ella y Dassin al *Internationales forum des jungen films* de Berlín.

Queríamos expresar la situación del exilio. Por eso construimos un escenario pelado. Nos preguntábamos: qué pueden hacer los que están fuera de Grecia para divulgar información, cómo se puede reproducir un sufrimiento, una idea, una muerte, ¡porque estamos en exilio! De eso se trataba¹⁷⁰ (Gregor, 1974:12).

170 “Wir wollten die Situation des Exils ausdrücken. Deshalb haben wir eine ganze kahle Bühne aufgebaut. Wir fragten uns: was können Leute außerhalb von Griechenland tun, um Information zu verbreiten, wie kann ein Leid, eine Idee, ein Tod reproduziert werden, denn wir sind im Exil! Darum ging es“. (Gregor, 1974:12)

169 “Bread/Education/Freedom” en original.



Fig. AdB-5, Fig. AdB-6, Fig. AdB-7, Fig. AdB-8. Instalación de Dawn Banner con vídeo-instalación 3-canales, en „The Rehearsal“, The Kitchen, Nueva York, 2014, Fotografía de The Kitchen.

Dassin lo enfatiza en la misma entrevista:

Nos dimos cuenta de que estos hechos no se dejan reproducir y decidimos hacer algo distinto, y no me refiero a “algo abstracto”, sino algo que tuviese una forma muy especial: una película que mostrara el ensayo de una película ¹⁷¹ (Gregor, 1974:12).

El formato ensayo no sólo aparece aquí como una forma posible de hacer y de presentar la (de)construcción de una obra, sino que además introduce posibilidades para pensar, desde otro ángulo, la cuestión ontológica fundamental de la performance en relación a la evocación de un hecho

171 “Uns wurde klar, daß sich diese Ereignisse nicht reproduzieren lassen, und wir beschlossen, etwas anderes zu machen, ich will nicht sagen, „etwas Abstraktes“, aber etwas, das eine sehr spezielle Form hat: einen Film, der die Probearbeiten zu einem Film zeigt“. (Gregor, 1974: 12).

original, de una performance original. De nuevo estamos en esa conjunción de reproducción y desaparición a la que Moten señalaba como la condición de posibilidad y la ontología de la performance en sí (Moten, 2003:5).

Visionando “The Rehearsal” no queda tan claro para qué ensayan realmente esos participantes. Sí, ensayan para una película –como afirmaba Dassin arriba– pero estamos viendo ya esa película. Entonces, de nuevo, ¿para qué ensayan realmente en “The Rehearsal”? Recopilamos, repetimos: se ensaya el exilio, se experimenta en colectivo si un sufrimiento se puede reproducir o no, se ensaya para una película en la que ya esa prueba es la película en sí misma. Según Marina Kotzamani, se ensaya una transición de espacios y en los espacios. Kotzamani aporta una lectura sobre la relación dialéctica de los espacios afuera–adentro, tal y como son experimentados desde el exilio, y para ello parte de la respuesta de Mercuri en la que afirma que “The Rehearsal” trata sobre esa experiencia emocional y vivencial del exilio griego (Kotzamani, 2000:98).

En “The Rehearsal” se establece una dialéctica entre el espacio de dentro y el espacio de fuera. El primero es la Grecia de los coroneles, abrumada por la opresión y la censura. El segundo es el espacio del exilio. La dicotomía dentro/fuera se convirtió en el eje central del film ¹⁷² (Kotzamani, 2000:98).

172 En The Rehearsal se establece una dialéctica entre el espacio de dentro y el espacio de fuera. El primero es la Grecia de los coroneles, abrumada por la opresión y la censura. El segundo es el espacio del exilio. La dicotomía dentro/fuera se convirtió en el eje central del film. (Kotzamani, 2000:98)

“Dentro” es entonces en el interior de la politécnica donde se produjo la masacre, “fuera”, es el exilio; y “dentro”, es también en Grecia donde hay una dictadura que opera de forma brutal, “fuera”, la impotencia sentida en el exilio.

La base para este ensayo son, principalmente, documentos de audio que fueron pregrabados (de forma clandestina) en Grecia y que recogen distintos testimonios en torno a la ocupación de la universidad y la masacre. Algunos materiales documentales aparecen de forma explícita en la película, como las fotografías en las que se ven los tanques entrando en la Universidad Politécnica de Atenas, una clara inserción de ese “dentro” de los hechos en ese “afuera” del exilio (Kotzamani, 2000:100). Las transiciones de ese interior a ese exterior son claramente brechtianas y nunca ilusionistas. La música, más concretamente la interpretación de canciones de lucha, establece enlaces emocionales que consiguen conectar esos espacios separados (Kotzamani, 2000:102) y enfatiza la insistencia misma en la participación en “The Rehearsal”. Volver a cantar, volver a contar algo que ha ocurrido en formato ensayo, es formular o anunciar –al mismo tiempo– algo que va a pasar:

El término “ensayo” denota repetición. Una escena ensayada puede ser representada y vuelta a representar, de muy diversas maneras, hasta quedar fijada firmemente en la memoria. Con el ensayo los no intervinientes también tratan, mediante la repetición, de entender lo que ha sucedido y de recordarlo. (...) No está claro para qué se están preparando los actores de “The Rehearsal”. La

finalidad del ensayo no se especifica en el guión. El concepto político del teatro de Brecht es parecidamente abierto. El teatro es un medio para hacer que la gente cambie el mundo. El modo de presentación épico, no ilusionista, dirige la atención hacia el carácter modificable de las condiciones sociales y políticas. En el teatro brechtiano los miembros del público no son observadores pasivos. Se enfrentan a circunstancias difíciles y con frecuencia contradictorias y se les anima a que reflexionen sobre ellas, a que elijan y actúen. De manera parecida los no participantes en la película de Dassin asumen un papel activo. De hecho los actores del reparto aparecen a menudo en el film sentados en bancos, igual que el público. “The Rehearsal” los adiestra para que se conviertan en participantes activos ¹⁷³ (Kotzamani, 2000:104).

Lo que Kotzamani propone es que el formato elegido por Dassin de formular la película como un acto de

173 “The term rehearsal evokes repetition. A rehearsed scene can be played and replayed, in a variety of ways, until it is firmly committed to memory. In rehearsing, outsiders also seek, through repetition, to understand what has happened and to remember it. (...) It is unclear what the actors in The Rehearsal are preparing for. The purpose of the rehearsal is left unspecified in the scenario. Brecht’s political conception of theater is similarly open-ended. Theater is a means of getting people to change the world. The epic, non-illusionist mode of presentation draws attention to the alterable character of social and political conditions. The audience members in the Brechtian theater are not passive observers. They are faced with difficult, often contradictory circumstances and are encouraged to reflect on them, to make choices and to act. Outsiders in Dassin’s film similarly assume an active role. Indeed, the cast is frequently shown in the film sitting on benches, like an audience. The Rehearsal trains them to become active participants”. (Kotzamani, 2000:104).

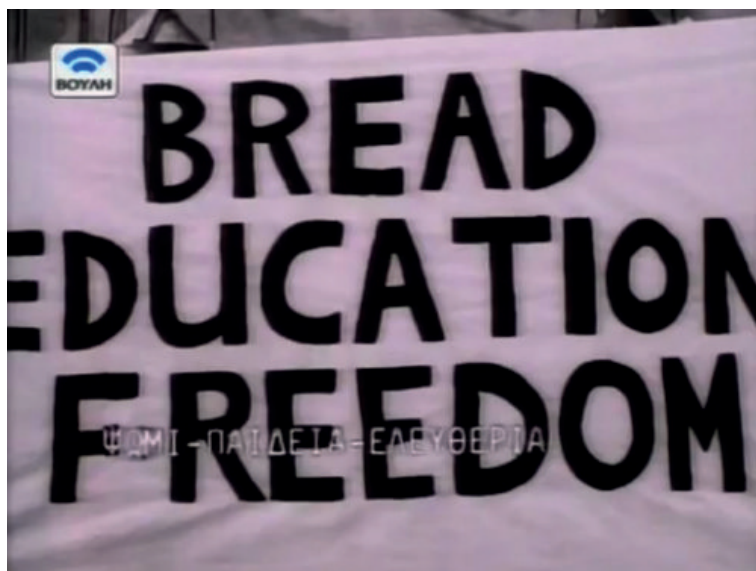


Fig. 10. Fotograma de “The Rehearsal”. (Jules Dassin. 1974:34 min. 01 seg.)

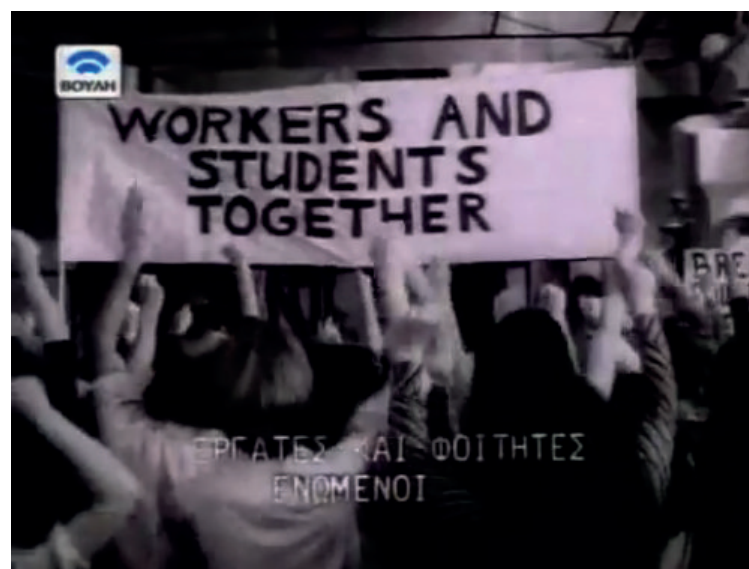


Fig. 11. Fotograma de “The Rehearsal”. (Jules Dassin. 1974:48 min. 48 seg.)

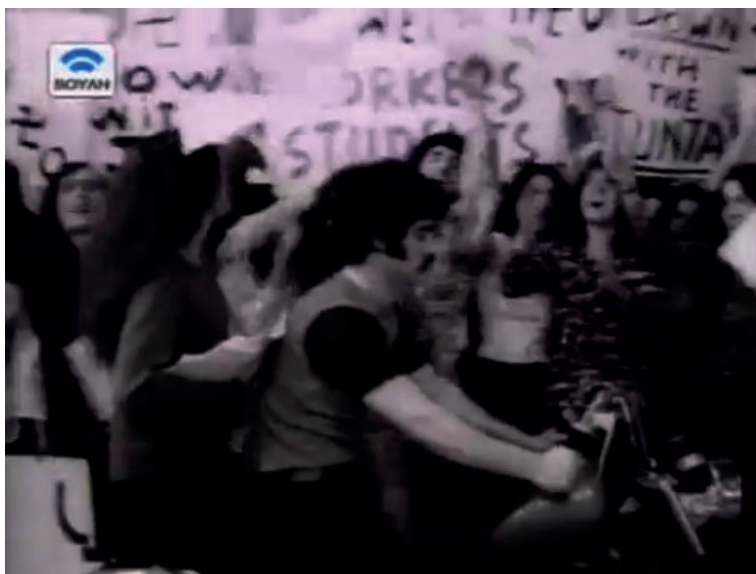


Fig. 12. Fotograma de “The Rehearsal”. (Jules Dassin. 1974:41 min. 24 seg.)

ensayar, la convierte en un medio a través del que es posible cambiar de posición: del “afuera” del exilio al “adentro” de la participación. Si se puede volver a cantar una canción podremos volver a levantarnos. “Estamos preparados porque ensayamos juntos”, parecen enunciar los implicados en “The Rehearsal”.

Y ese tránsito espacial de los participantes hace posible también el tránsito entre narraciones. En la película “The Rehearsal” se cruzan dos niveles narrativos: por un lado, el relato del ensayo filmico (con las claves ofrecidas por el hecho de rodar una película: con su búsqueda de decorados, valoraciones sobre la iluminación, indicaciones a los participantes, etc.) y por otro, la narración de los hechos históricos. En ambos planos narrativos aparece una ruptura, de especial significado, orquestada a través de un

momento concreto: el de irse a dormir. En el caso de la primera, los participantes del rodaje abandonan el lugar de rodaje para dirigirse a sus lugares de descanso. Los protagonistas de estas escenas aparecen con la decisión de quien sabe a dónde va, lo que responde al hábito de dejar el trabajo –van a casa, al hotel, a descansar, a dormir–, vinculados por algo íntimo y sellado por el entusiasmo de la participación en algo con profundo sentido. Esta escena se cierra, tras un corte, mostrando a Dassin regresando nuevamente a la mañana siguiente a la localización del rodaje acompañado por su propia voz en off, desplegando sus pensamientos sobre su relación emocional e intelectual con este proyecto filmico en el que está trabajando. En el segundo plano narrativo, el de los hechos históricos, hay una escena especialmente perturbadora en la que se ven a los estudiantes encerrados en la universidad de Atenas ya dormidos o yéndose a dormir a las aulas. Algunos de ellos intercambian en voz baja tanto las experiencias bellas del día como sus miedos. Las imágenes de los cuerpos de los estudiantes tendidos en el suelo o sobre las mesas contienen un *impass* de atemporalidad filmica en el que se evocan las muertes ya acaecidas de los estudiantes a manos del ejército de la Junta –objeto de narración en la película–, adelantando, de alguna forma, la narración de las mismas del final de la película. Como espectadores se nos otorga el papel de vigilar el sueño de los estudiantes, somos responsables de sus sueños y de su integridad durante su abandono al cansancio. La imagen de irse a dormir otorga el espacio filmico de reflexión y anuda la temporalidad y posibilidad filmica de morir, al mismo tiempo que, en tanto que ensayo, se vuelve a morir de nuevo y se ensaya la muerte de otros. Y es que una de las genialidades de “The Rehearsal” es que no tiene miedo a bañarse en poesía,



Fig. 13. Fotograma de “The Rehearsal” (Jules Dassin, 1974:49 min. 24 seg.)

canciones, entusiasmo y *pathos*: el exceso de emociones llena el espacio vacío y crudo del estudio de grabación.

Estas escenas –en ambos niveles narrativos– son una especie de significante para la aportación de “The Rehearsal” al dilema ontológico de la performance. La repetición de una emulación de desaparición, reflexionada en alto desde la producción, se presenta en toda su fricción con el medio usado –el filmico– gracias a esa oscilación espacial y situacional entre el “dentro” y “fuera” apuntada por Kotzamani (2000:98), en una presencia casi excesiva en este fragmento de la película.

Impregnados de este diálogo con la película “The Rehearsal”, crece “Sticky Stage” y sus *Banners*. Esta performance de DFS, de 14 horas de duración aproximada, es una invitación a dormir en la instalación, en ese lugar

planteado como un cruce de escenarios en una localización concreta: el edificio en el que se grabó “The Rehearsal” en el año 1974 (la sede actual de *The Kitchen* en Nueva York) y rodeados por las proyecciones del paisaje distópico del “Cuartel de Ingenieros” y de los “Dawn Banners” que reivindican la conexión con los cambios de luz, la temperatura y la densidad del ocaso y del amanecer.

“Sticky Stage” no evoca un hecho histórico en concreto, sino que se construye en tanto que solapación de escenarios sentidos como lugares de imposibilidad: los descampados de una nueva etapa ideológica para los comunistas italianos en los sesenta, el exilio griego por la Junta y el terreno yermo de un antiguo recinto militar franquista en medio de una crisis económica y social actual; la performance propone un ensayo público en el que desplegar y extender precisamente esa imposibilidad, buscando juntos otras opciones ante el imperativo a performar. Cantamos, nos tomamos un café, charlamos, volvemos a cantar, nos vamos a dormir, nos despertamos, volvemos a cantar, nos escuchamos.

En el ensayo musical con público de “Sticky Stage”, en el que se incluyen elementos improvisados, confluyen melodías y canciones de diversas fuentes: del propio “The Rehearsal”, Lana del Rey, Roxy Music, Virgine Prunes, Federico García Lorca, canciones tradicionales y Rihanna. DFS articula un espacio en el que acompañar nuestro cansancio, nuestros sueños, para aproximarnos a una imaginación tierna, delicada. Los largos intervalos de repetición de los distintos elementos que constituyen la performance son característicos de cualquier ensayo en grupo, proponiendo tanto la constancia como la persistencia del vínculo entre los participantes y el



Fig. cWM-15. “Dawn Banners”, instalación con vídeo- instalación de 3-canales durante la performance “Sticky Stage”, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014, Fotografía de Matthew Lyons

Fig. cWM-16. “Dawn Banners”, instalación con vídeo- instalación de 3-canales durante la performance “Sticky Stage”, en “The Rehearsal”, The Kitchen, Nueva York, 2014, Fotografía de Matthew Lyons

gozo de hacer arte; el ensayo en sí mismo insiste en que volveremos a cantar la canción, volveremos a recitar el texto, volveremos a dormir en el mismo espacio soñando juntos.

El “Dawn Banner” mismo es una imposibilidad en clave de posibilidad: una tela enorme se desdobra y cubre la pared, se oscurecen las proyecciones, es hora de irse a dormir. La repetición de canciones, de *samples*, de ritmos, se mantiene viva mientras nos tendemos a descansar sobre

la pulsación de un fragmento pregrabado, recurrente, que parece un latido. A dormir, porque estamos cansados, porque es algo que hacemos todos los días. Hay que trascender los espacios, hay que conectar el deseo con la imposibilidad: estamos en Nueva York y, en realidad, queremos estar en Grecia; tengo que poner la lavadora y no sé qué tiene esto que ver con mi participación en las protestas multitudinarias e internacionales en Durban; necesitamos orientación en un espacio de desconcierto y que, al menos, el ritmo del sol y la oscuridad entren en esta sala de exposiciones sin ventanas, que entren el sueño y el hábito. ¡Que esos textiles grandes hechos de fragmentos de tela para ropa nos unan con algo tan remoto como un sueño!

IV. CONCLUSIONES

Antes de abordar las constataciones que este estudio ha arrojado sobre los *Banners* de Discoteca Flaming Star, creemos necesaria una reflexión crítica sobre el método de las conversaciones por imágenes. Esperamos que este acto aporte no sólo claridad a los enunciados que cierran este estudio, sino que además sirva para desarrollar el método en sí en investigaciones futuras.

Dentro de un contexto de investigación validada, el método de solapar de archivos de imágenes presenta dificultades de homogeneidad que complican la generación de un patrón común que facilite la mediación y la valoración de las conclusiones y aportaciones de los interlocutores. Es un método que se redefine, cuestiona y perfila en cada encuentro. Sus cualidades y su calidad se basan precisamente en la diversidad de las especificidades de cada interlocutor o interlocutora y su interpretación de los distintos elementos que constituyen las conversaciones. Sin embargo, con un ejercicio constante de aplicación de los parámetros formulados en la sección que introduce el bloque de “Archivo de Banners” y “Conversaciones”, es posible formular ese foco de interrogación sobre la generación de espacios de los *Banners* y sus características. Y ahí está precisamente el reto del método, el de conseguir mantener la tensión entre la aplicación rigurosa de los parámetros y la generación de un espacio de confianza y generosidad para que cada encuentro pueda materializarse y desplegarse en toda su extensión y profundidad. La demanda temporal de las constantes revisiones en numerosos encuentros con los interlocutores no había sido prevista en el planteamiento inicial de este estudio pero por suerte hemos contado con el apoyo de cada participante para la realización de las mismas.

Es importante que nos detengamos con detalle en uno de estos puntos de dificultad: los grados de verbalidad/visualidad. Cada interlocutor trae consigo un grado mayor o menor de confianza en los niveles de verbalidad y visualidad en tanto elementos no sólo de reflexión sino también de formulación de procesos. Y no solamente esto, cada uno traemos nuestros hábitos y matices respecto a ambos. Si pensamos en la conversación con Johannes Paul Raether, esta está teñida de un profundo escepticismo respecto al método. En las revisiones Raether afirmó que uno de los mayores motivos de escepticismo para él tiene que ver con su primordial accesibilidad verbal en los procesos de creación y reflexión. Conviene por tanto mirar también desde esta perspectiva los distintos resultados: ese principal acceso por parte de Raether parece relegar las imágenes del inicio de su conversación a una mera labor ilustrativa, pero nos ayuda a aportar profundidad al análisis del método y la condición de las imágenes generadas en entornos performativos. La diferencia en la conversación con Wolfgang Mayer es remarcable, ya que la grabación de sonido del encuentro con este es casi un proceso silencioso en el que se escuchan pequeños enunciados seguidos de campos semánticos y muchos sonidos del movimiento de los papeles, los libros y los teclados de los ordenadores.

Las conversaciones fueron formuladas como el principal nudo metodológico no sólo para responder a la naturaleza dialógica de los *Banners* sino, al mismo tiempo, como una forma de aportar distancia y expansión a este proyecto de investigación. En el conjunto de las conversaciones aparecen un alto número de imágenes que documentan trabajos y obra textil de otras y otros artistas contemporáneos así como posiciones históricas y otras

expresiones culturales no incluidas dentro del campo artístico. La presencia de estos materiales reafirma la validez del método.

La numerosa aportación de imágenes de todas las fases de los procesos de producción –incluso periféricas– y de presentación de las prácticas de cada uno de los interlocutores no sólo significa una conclusión de contenido en torno a los *Banners* de Discoteca Flaming Star (abordada principalmente en el capítulo 4 del ensayo crítico) sino que además demuestra que el método vincula la investigación a lo ordinario y a lo social tal como nos plateábamos en uno de los principales objetivos metodológicos del estudio.

El hecho de que ciertas imágenes y ciertos enunciados se repitan casi constantemente a lo largo de las páginas de la sección es una afirmación de la relación metodológica “dereniana” que nos habíamos propuesto, es decir, la consonancia entre el objeto de conocimiento (en nuestro caso también medio de conocimiento) y la forma de aproximación al mismo, dejando que este marque el ritmo del acercamiento tal y como propuso Maya Deren; pero no sólo esto:

los anudamientos recurrentes de ciertas constelaciones visuales y enunciados a lo largo de las cuatro conversaciones constituyen un tejido que –pese a las dificultades arriba nombradas– hacen del método propuesto un telar válido para nuestro estudio. Las conversaciones han ayudado constantemente a acotar los amplios campos abiertos por las obras textiles y han marcado rumbos claros que se han ido confirmando en la sección del ensayo crítico.

Las conversaciones por imágenes demuestran la importancia y la definición múltiple del concepto de archivo de los diversos actores en el entorno de la producción cultural. Estos van desde aproximaciones revisionistas de archivos –en realidad ausentes–, como en el caso de Wolfgang Mayer, a la de “fondo de investigación” y “material artístico” de Johannes Paul Raether, pasando por la de protocolo de producción de Mona Kuschel y (parcialmente) de Rike Frank, quien también se propuso el marco de la conversación como un espacio para la generación de un archivo nuevo y específico para el encuentro.

Para que el método funcione necesita crear un espacio capaz de integrar temporalidades múltiples y retornos diversos. Pero, ¿qué significa esto? No se trata únicamente de aceptar las repeticiones, la persistencia y estar dispuesto a la insistencia de los encuentros para la revisión sino que además en los encuentros han de integrarse pausas que dejen emerger los momentos comunes de los archivos, o aquellas constelaciones que resuenen en el encuentro con el archivo de *Banners*. La aproximación experimental a la conversación por parte de Rike Frank confirma esta propuesta. Frank propuso que tras dos encuentros en los que simplemente miramos las imágenes aportadas por cada una, añadiéramos a los archivos de nuestros ordenadores las imágenes traídas por la otra para dejar sedimentar las imágenes e impresiones e identificar esas pulsaciones comunes por separado. Por ejemplo, al juntar lo identificado por cada una de nosotras, había un 75% de constelaciones exactamente iguales que incluían las mismas imágenes y un 20% eran muy aproximadas. El 5% restante eran simplemente distintas agrupaciones que sólo

una había identificado. Además tenemos que reseñar que ninguna de las propuestas se contradecía.

Con el fin de ayudar al lector de este estudio a acceder al contenido y resultado de las conversaciones por imágenes fue necesario incluir una capa de información de aquellas que están incluidas. Esta capa no había sido planeada en un inicio pero en seguida se perfiló como necesaria. Los aspectos y preguntas que este estrato informativo arroja son múltiples. En el método de la investigación en sí añade más elementos abiertos a la sección que, en realidad, ha de llevarnos a condensaciones y camino de conclusiones. El ejercicio de insistencia, memoria, recurrencia, corporeidad y supervivencia de corrientes que nos proponíamos para las conversaciones tiene que llegar también a este manto informativo. Pero la capa no sólo implica llevar a cabo este reto sino que también nos lleva a una de las realidades cognitivas contemporáneas y con ello a un terreno de reflexión epistemológico sobre la condición de esa información, su procedencia y validez dentro de un contexto de producción de conocimiento en base a la producción artística. Encontramos, por ejemplo, el caso de Wolfgang Mayer, quien afirmaba saber algo sobre una imagen pero no recordar la fuente de la misma, lo que nos llevó a contrastarlo con otras fuentes (pudiendo confirmar positivamente su enunciado, pero incapaces de encontrar la referencia bibliográfica que él creía recordar); o como el de Kuschel, que afirmaba con absoluta seguridad saber con certeza, gracias a sus años de experiencia con textiles dentro de un contexto teatral y de producción de cine, cómo Fassbinder decidió la localización de una escena de la película “Mutter Küsters’ Fahrt zum Himmel” (1975), información que a pesar de nuestros esfuerzos no hemos conseguido verificar o contrastar. Nuestra actitud ha sido

la de integrar esta forma de conocimiento y confianza con los interlocutores, con todo aquello que traen a la conversación, pero también el de protocolizar estos casos para la claridad de la investigación. No hemos querido ignorar esta forma de “saber a medias” sino considerarla más bien como hilos que puedan constituir flecos capaces de extender más la tela, tocar con suavidad otras superficies en torno a ellas, siendo conscientes de que estos pueden también enredarse.

El método y su visualización permiten relaciones intertextuales e intervisuales entre los distintos contenidos articulando así la extensión textil que nos proponíamos con la realización del estudio y llevándonos a lugares inesperados en nuestro intento de entender más sobre la naturaleza de los *Banners*.

En la introducción al método usado en este estudio veíamos que este no arrojaría resultados cerrados; de la mano de Aurora Fernández Polanco entendíamos que las investigaciones abordadas a través de estudios de casos nunca nos llevan a conclusiones generales. El textil, en tanto que material de los *Banners* de Discoteca Flaming Star –nuestro estudio de caso–, propone sin embargo una forma de extensión intertextual e interrelacional. Tal y como hemos comprendido gracias a Sadie Plant, la intertextualidad del textil es capaz de aportar densidades conceptuales. Merece la pena que, en este punto de la investigación, identifiquemos y nombremos tales condensaciones.

Antes de pasar a mencionar estos nudos conceptuales, conviene recordar las características de la trama base que ha ido configurándose en el trabajo y sobre la que se ha ido tejiendo esta tesis doctoral, en definitiva, la

urdimbre en la que se imbrican las lazadas de conclusiones abiertas que vamos a enumerar. Esta red se ha constituido gracias al entramado de dos hilos: uno constituido por “el sentimiento de imposibilidad” y otro de posicionamiento en el cruce entre las artes visuales y las artes escénicas.

El **sentimiento de imposibilidad**, que no sólo aparece como uno de los elementos de motivación e impulso metodológico para la realización de este estudio –el bloqueo de Maya Deren al desembarcar en Haití y no poder llevar a cabo el proyecto que la había llevado hasta allí–, emerge en diferentes facetas y en distintos puntos del mismo. Lo veíamos también como una de las cuestiones cruciales en torno a la ontología de la performance: la posibilidad o no de reproducir performances en las que nos posicionamos como productores al lado de Fred Moten, quien ve en la conjunción de la reproducción y de la desaparición el modo de producción de la performance. En un marco de activismo, de la mano de Franco Berardi, la imposibilidad emerge como fondo de la condición contemporánea en tanto que posibilidad o no de sustraerse a la imposición neoliberal a actuar [performar] constantemente. Condición vital que hemos analizado más de cerca desde el ángulo de la producción cultural gracias a Jan Verwoert, quien viene a proponer, pese a todo, distintos modos de actuar: actuar en claves de “no actuación” o actuar en una forma que incluya el estar en deuda (afectiva) con otros.

La primera fase de esta investigación se abordaba como un intenso trabajo dialógico con las imágenes en torno a los *Banners*, realizando un archivo visual de los *Banners* (desde 2001 a 2014) y de este en solapamiento con los archivos de cuatro interlocutores. El continuo debate por

imágenes de esta sección responde al carácter dialógico de los *Banners* en sí y de los espacios de intercambio performativo de un colectivo de artistas visuales, Discoteca Flaming Star. Precisamente esta genealogía de los *Banners* en las artes visuales hacía surgir conceptos de estas en las conversaciones –como fondo/figura–, llevándonos a interrogar la práctica performativa desde las artes visuales –**el cruce de las artes escénicas con las artes visuales**– a través de la presencia de textiles de grandes dimensiones. La reciente aportación del crítico Helmut Draxler al discurso pictórico contemporáneo nos ayuda a entender la pintura como una actividad discursiva en la que la ventana de la pintura es una ventana relacional que incluye también la ventana al escenario. Rastreando textiles de grandes dimensiones que aparecen en tales ventanas/escenas, de forma explícita, llegábamos a descubrir textiles pintados capaces de habitar una naturaleza incierta y oscilante entre telón (de escenario) y cortina (de ventana). Telas que activan un espacio intermedio entre lo escénico y lo pictórico porque son capaces a la vez de cubrir y descubrir, deconstruyendo un espacio pictórico ilusorio, haciendo patente el medio desde el que se articulan como imagen y, a la vez, activando posibilidades de observación desde distintas posiciones por parte del espectador.

Sobre esta malla veamos estas lazadas de conclusiones abiertas:

I-LOS TEXTILES DE GRANDES DIMENSIONES en constelaciones espaciales son FACILITADORES DE ESPACIOS HÁPTICOS en los que como elementos constituyentes favorecen diversas estrategias de resistencia ante la presión contemporánea a actuar.

Con la artista textil Otti Berger, introducida desde el archivo de Rike Frank, hemos comprendido la dimensión háptica de los textiles en el espacio y hemos acompañando la perseverancia investigadora de esta artista de la *Bauhaus* en su intento de comprender la interrelación visual y táctil de los textiles en el espacio arquitectónico así como la lectura contemporánea del trabajo de T'ai Smith, donde descubrimos el espacio háptico como un modo perceptivo de interdependencia entre lo visual y lo táctil por parte de cuerpos que se encuentran en movimiento.

Los *Banners* de Discoteca Flaming Star, en tanto que textiles de grandes dimensiones, portan este potencial de percepción háptica a los espacios en los que son instalados, y esta característica se perfila como esencial para la construcción de una práctica de ímpetu dialógico entre diversos actores de las artes. Una de la cualidades materiales que hacen posible tal dimensión háptica ha sido señalada por la técnica textil Mona Kuschel, quien ha resaltado la peculiaridad de que los *Banners* estén realizados con *Subjektstoffe* (textiles para sujetos) y no con *Objektstoffe* (textiles para objetos). Estos términos técnicos alemanes diferencian entre los textiles producidos para ser destinados a la confección de ropa y aquellos destinados a la confección en el campo del diseño de interiores. Las dimensiones del ancho de producción son menores en las telas para sujetos y el espectro de texturas es más suave. Así, la inserción de los *Banners* en los espacios siempre tiene que ver con las dimensiones del cuerpo y de la piel.

II-Los *Banners* de Discoteca Flaming Star posibilitan la CONSTRUCCIÓN MULTIDIRECCIONAL DE ESPACIOS HÁPTICOS DE EXPECTACIÓN, en tanto

que actualización sutil de las estrategias brechtianas de participación de la audiencia. Tanto en las conversaciones como en el foco otorgado en el ensayo crítico reaparecen como elementos de reorganización espacio-temporal del espacio que comparten espectadores y performers los siguientes componentes y características:

- La inscripción de asimetrías sutiles y repentinas posibilitadas con gran sencillez y rapidez en la instalación de los *Banners*.

- La multiplicación de miradas, en tanto que múltiples posiciones posibles del espectador (a la que hace alusión Wolfgang Mayer en la conversación), es factible gracias a la apelación háptica que articulan los *Banners* instalados en el espacio, enfatizado por las múltiples direcciones de lectura y activado por el texto de los *Banners*.

- Las telas de los *Banners* aparecen como material incontrolable, desmedido y excesivo frente a la rigidez de los espacios arquitectónicos en los que, a menudo, son instalados. Los *Banners* suavizan los ángulos de las esquinas y rincones que salvan al ser montados de manera directa, rápida, sin realizar mediciones previas y en ocasiones instalados en espacios y superficies menores a las dimensiones de estas obras textiles. La reflexión del estudio en torno a los *Banners*, en tanto que textiles y en relación a la arquitectura, ha crecido desde los impulsos aportados por Mona Kuschel, en los que enunciaba las diferencias técnicas en el trabajo textil con artistas y con arquitectos. La relación

con la arquitectura reaparecía en la conversación con Johannes Paul Raether en tanto que elementos de arquitectura temporal; y con insistente énfasis en la conversación con Rike Frank, en la que la curadora interrogaba sobre la expulsión de los textiles en la arquitectura moderna y en los espacios expositivos. Estos estímulos han sido profundizados en su dimensión social de la mano de Otti Berger – como ya veíamos – y aproximándonos al punto de inflexión en la historia de la arquitectura, en el que esta redactó su famoso “textiles en el espacio”. De la mano del historiador de arquitectura Fischer veíamos la relación dialéctica y genealógica entre el textil y la arquitectura expandiendo las nociones duales de superficie y profundidad, materia e idea, cuerpo y espíritu, y arte y vida.

-Con la instalación de los *Banners* existe la posibilidad de crear –e insertar en otros espacios– un contexto propio elegido y protegido. Nuestra ocupación con la película de Jules Dassin “The Rehearsal” ha demostrado que la construcción de un contexto propio posibilita el paso de una posición no elegida a una posición elegida. De esta forma los *Banners* facilitan un formato cuyas especificidades plantan cara a la imposición de una acción constante. El formato de prueba o ensayo se articula a través de las siguientes estrategias:

---El acercamiento de los espacios y tiempos de producción y presentación, liberando la obra de la necesidad de articular un producto cerrado;

incluyendo el “antes” y el “después” de la performance o de la presentación.

---La repetición y el repertorio no sólo aparecen como uno de los elementos esenciales de cualquier ensayo sino que además se presentan como forma de inscribir temporalidades que ligán producción y presentación, ayudando a impregnar la obra de un carácter de espontaneidad irreverente para no rendirse así ante los regímenes temporales de la demanda ubicua a actuar.

--El hábito, en tanto que rutina y como forma de práctica diaria que reta las convenciones de producción de la obra artística como producto cerrado y como lugar de reflexión necesario para vincular lo cotidiano con visiones utópicas.

---Como en cualquier ensayo los distintos actores dejan sus posiciones para observar lo que ocurre desde fuera o toman distintas posiciones en el espacio para ver y escuchar desde otro punto de vista. La autoría se disuelve en la negociación abierta de los distintos roles de producción y expectación durante la realización y presentación de la obra.

III-Los *Banners* de Discoteca Flaming Star FORMULAN UN ESPACIO IDIOMÁTICO CAMBIANTE PARA FORMAS DE FELICIDAD a través de sus textos. Franco Berardi nos ha llamado la atención sobre la necesidad de formular formas de felicidad desde las que sustraerse al imperativo a actuar al que aludíamos en el inicio de esta

sección de conclusiones. En ese sentido, hemos encontrado, vía Fred Moten (que a su vez se basa en Derrida), lo idiomático como una forma al margen del idioma general, entendido este como la totalidad de lo correcto, lo apropiado.

lo largo del proceso de escritura y que siguen aumentando para constituir el *Banner* a ser instalado en el espacio en el que se realizará la defensa de esta tesis doctoral.

Los *Banners* aportan a este proceso gracias a:

- el texto que aparece en la tela: escrito, encontrado y leído con todo el cuerpo, con la inmediatez de un artefacto háptico.
- sus textos como condensación de un proceso de intercambio dialógico entre artistas, descrito por Mona Kuschel como una especie de diario de trabajo no introspectivo de la práctica artística contemporánea.
- el contexto musical-performativo ligado a la corriente del *Punk* en que crecen los textos de los *Banners* los hace surgir con un sentido abierto y como material de ese ímpetu idiomático no normativo que aspira a sustraerse al imperativo de actuación constante sin dejar de lado la fuerza que una performance vinculada a lo ordinario es capaz de desplegar.

En consonancia con el formato investigado y articulado durante esta investigación no podemos terminar este estudio con esta sección de conclusiones abiertas; dejamos que las resonancias hápticas de los textiles que se han ido desplegando nos acompañen hasta el epílogo de este trabajo. Incluimos el final del trabajo, entonces, como un contenedor en el que hemos ido doblando capas de telas, de velos; apuntes y obras de arte que han ido creciendo a

V. ABSTRACT IN ENGLISH

This study focuses on the production and use of textiles within the visual arts as a recurrent tactile, visual, and spatial element in the presentation and realisation of performative works. We aim to understand what sorts of spaces help create these material elements, and what sort of production and presentation formats are possible within these constellations. In order to do this we have taken, as both an object and a means of study, the collective Discoteca Flaming Star (DFS)'s *Banners* series.

The *Banners* series are large format textiles in the shape of placards or canvases that the collective has been making since 2001. *Banners* grows out of their performances, and is made for the performances. The fabrics are shown in the spaces where DFS carry out their performances, but are also presented as artworks in exhibitions, either as projection surfaces, or installed at meetings such as symposiums, conferences, etc. Our research uses the textiles to inquire about the role they play in the constellations within which they unfold. Furthermore, this textile environment has been a pretext to address a production and presentation format that has hardly been studied in the field of visual arts: the rehearsal. Through our work, we wish to contribute to a body of work in theory and practice that is currently being developed around this way of making and exhibiting.

The work has been made from a clear perspective of production -as an artist working from within a collective-, trying to propose an academic framework of research that is capable basing its shape on the experience of making art, in order to contribute knowledge precisely from this collective artistic experience. As active teachers, we have tried to use this study to share the perplexity of the

students of the *Intermediales Gestalten*- the department we run at the Stuttgart State Academy of Art and Design-, a perplexity that takes form in a coincidence of demands and expectations in relation to what must be achieved during a time period that, as a pedagogical and artistic space, should be protected from the pressure to answer to the demands of genius and confidence in practice. In short, it should be protected from the imposition of achieving results with which to enter into a regime of professional efficiency.

Seeing as a lack of knowledge about that which one wishes to address is what drives work, space has been given to the fact of not knowing. In this sense, this study is also an exercise in the state of perplexity mentioned above, leaving room for the multiple impossibilities experienced within art practice, both in a professional context and in one of learning. With this project we attempt to propose an artistic research created by teaching artists, which may serve as a “starting point” from which to generate reflection and artistic formulations, as well as a platform from which to encourage the generation of innovative pedagogical formats.

Banners presented itself as an ideal terrain for this enterprise. As an artwork that we have been working on since 2001, it provides copious materials, starting points, experiences, and an ample archive. At the same time, the fall of the fabrics and the way they weave into spaces remains a mystery to us. These large format textiles are to a great extent a way of thinking; thinking through touch, formulating texts that are wrinkled by fabrics, thinking through dialogue... they stand as an excellent hybrid between a medium and an object.

In a process of art practice through continuous dialogue that goes beyond the sum of individual contributions, individual authorship is diluted, ideas grow collectively, and despite the fact that they can be materialised or verbalised through a specific member of the group, they form a way of thinking that emerges out of a multidirectional and extensive dialogue where there is no individual authorship. Following this, and a dialogue-based methodology, we suggest an open authorship of the study, hoping to plant a seed so that forms of collective validation for art research projects may be taken into consideration in an academic context in the near future.

The hypothesis that guides us throughout is whether the presence of large format textiles enables the establishment of vulnerable spaces and situations such as rehearsal formats: between the visual and the performing arts. Do these fabrics help to connect, or even conflate, the spaces of art production with those of art presentation, as well as the instants of production and presentation themselves?

The study's methodology acknowledges my role as an artist in the field of the visual arts, and my involvement in the creation of the artwork used as a case study. The methodology involves several interlocutors related to Discoteca Flaming Star, thus enabling a cross section of approaches that contextualises collective work in relation to other practices and productions.

The intentions of the *Banners* project in relation to the research has been to extend itself further and to allow for its capacity for spatial and temporal transformation, in order to help us integrate new methodologies in the space and time provided by a doctoral dissertation conceived as

artistic research. The research takes Discoteca Flaming Star's extensive visual archive of relations and experiences between 2001 and 2014 as a starting point.

The motivations that drove us to carry out the research, added to Kester's assertion (2004) on the lack of documentary and theoretical predecessors of dialogue-based art practices, have also convinced us of the need to activate a methodological relationship in accordance with our collective and dialogue-based practice. This alignment has been inspired and sustained by the results of filmmaker and dancer Maya Deren's work in Haiti as seen in the book *Divine Horsemen. The living Gods of Haiti* (Deren, 2004). Through this work, Deren has left us an example of surrender to the rhythm of the unknown, without the need for predicting results.

In the methodology of critical memoirs -as proposed by Cvetkovich (2012)- we have found a method in line with *Banners'* dialogue-based and experiential character. In our case, the results take the form of a diptych: the first part is a visual essay based on Discoteca Flaming Star's banner archive, followed by conversations in the form of images- or an overlap of visual archives- with four interlocutors. The second part is a critical essay that delves deeper into the first section's open-ended results, allowing them to evolve.

The critical essay is made up of four chapters. "IMAGE/ SCENE", the first chapter, attempts to formulate the specificities of a crossover between visual and performing arts, as seen from a visual arts perspective. The questions presented arise from experiences shared by visual artists working with performance, among other media, from

the standpoint of image production, often with a present or past in painting. Through Helmut Draxler's recent theoretical reflection on painting, this medium unfolds as a relational frame where the window of painting is not seen as one that opens onto reality, but onto the stage. In this way, certain concepts will appear time and again on the stage of this research project: bodies in movement, the perception of (tactile or visual) movement, as well as the theatre stage and the "white cube".

In an extensive second chapter, "TEXTILES AND *BANNERS* AS MEDIATORS OF CONDITIONS BETWEEN STAGE, IMAGE, ART, NON-ART, THE VISUAL, AND THE TACTILE", textiles are introduced as conceptual mediators between some of the concepts that came up in the first chapter, making them grow through certain insistences and *dérives* from the conversations. Textiles -*Banners*' core material- guide us through the chapter, where we realise that even if they are currently seen as more than just fabric, we never think about the carbon fibre in cars in terms of textiles, as we see the latter as intimate, tactile, and bodily. Thanks to interdisciplinary projects such as *Textile Open Letter* (by one of the interlocutors in the conversations, Rike Frank), or *TEXTILE. An Iconology of the textile in Art and Architecture* (by the Institute of Art History at the University of Zurich), we delve into the fundamentally political nature of textiles. Textiles put us in touch with marginalised concepts such as community, anonymity, femininity, materiality, and craft. We therefore begin to allow for the fabric to extend across the space, a space we tried to gain an in-depth understanding of in the former chapter: the crossover between the visual and the performing arts. One of the study's unexpected

textile presences emerges here, through its closeness to painting in the large fabrics appearing in 17th Century Dutch paintings, not only as window curtains, but also as protective curtains for paintings appearing within the paintings themselves. The large surfaces of these fabrics appear to have been used by the painters as a dialectic space where they could not only test their pictorial skill and mastery, but also challenge painting's illusionist conventions, highlighting the possibilities of the medium itself. Fabric's intimate and tactile qualities favour all these operations and lead us to follow one of the lines of thought marked by our conversation with Rike Frank: to think about textiles in relation to the architectural construction of modernity in order to try to better understand exhibition spaces and their capacity to work as a crossover space with the performing arts. Guided by Otti Berger, a *Bauhaus* textile artist introduced by Frank in the text "Textiles from Space"(1930), we begin a reflection that helps us understand the extent of the complexity in the interdependence between the tactile and the visual, that is to say, haptics, activated by the presence of textiles in space. In this chapter, both Berger's contribution and Frank's insistence in our conversations, as well as the open and temporary architectural aspect of *Banners* as pointed out by Raether in his contribution, lead us to questions of a possibly genealogic relationship between textiles and architecture. Situated at a turning point in the history of architecture marked by Adolf Loos' "Ornament and Crime", we consider how this resonates in today's exhibition context, as it faces with the confluence of impulses from both the performing and visual arts.

In the third chapter, “ANOTHER LANGUAGE: TEXT IN *BANNERS*”, we examine the different aspects of the text present in *Banners*. The guidelines brought up by the conversations were decisive for this enterprise. One of the images evoked by the textiles during our meetings were those of demonstration placards, which brought us to Didi-Huberman’s analysis of Brecht’s writing as *confronted writing*. This led us to delve into, and reflect upon, aspects of this way of writing within contemporary cultural production, in particular in the performative framework connected to the performance of songs. In search of a diagnosis of our contemporary context, we came across the term “cognitariat”, formulated by Franco Berardi. The author not only describes who this new worker is within the context of cognitive production, but also points to a key idea for our study: the removal of oneself from neoliberalism’s *ethos* of having to perform continuously, confirming the need to propose alternative forms of happiness. The conversations brought us to a terrain from which it could be possible to exercise such a removal: punk, with its nonsense texts and its celebration of a freaky way of being. Thanks to Fred Moten’s research and the testimonies of the dancer Simone Forti, the text from *Banners* emerged as an idiomatic text, a haptic and performative artefact produced in movement, and read by the entire body.

The last chapter, “THOSE DYSFUNCTIONAL METHODS: REHEARSAL”, focuses on the fragile format we introduced in our hypothesis. In order to approach this way of doing and presenting, we begin by acknowledging Brecht’s legacy of strategies for audience engagement. Together with Jan Verwoert, we address the attempt of contextualising said tactics through the

contemporary process of art production, delving into the concepts introduced by Berardi. Verwoert helps us by not merely describing the subjects that make up the cognitariat, but also by suggesting various forms through which - as artists who are part of that social group- to face the imperative “to perform” from art production itself. Rehearsal, with its insistence on repetition, inscription of retroactive temporalities, and negotiation of assigned roles and authorship, is progressively defined throughout the chapter as one of the possible ways -though not free of contradictions- of facing the ubiquity of neoliberal demands for constant action. Production and presentation structured according to the characteristics of rehearsal allows for the inclusion of mistakes, impossibilities, and a connection to the everyday. Habit presents itself as a form from which it is possible to connect to other temporalities and chronologies that are different to production regimes external to art production itself. In order to understand more about the spatial characteristics of this journey and the role of *Banners* within it, we conclude the chapter by focusing on the “Dawn Banner” (2014) works, which have grown (in parallel to this study) in conversation with the piece “The Rehearsal” (1974), by the filmmaker Jules Dassin.

Despite the fact that a form of research such as the one proposed by us -thinking through case studies- never leads to general or final conclusions according to Fernández Polanco (2013), we have wrapped up the study with our open-ended conclusions:

I- LARGE FORMAT TEXTILES in spatial constellations are ENABLERS OF HAPTIC SPACES where, as constituent elements, they stimulate various strategies of

resistance before the contemporary pressure to perform. Discoteca Flaming Star's *Banners*, being large format textiles, bring this potential of haptic perception to the spaces they inhabit, which emerges as an essential one in the construction of a dialogue-based practice between different agents in the arts.

II - Discoteca Flaming Star's *Banners* enable the MULTI-DIRECTIONAL CONSTRUCTION OF HAPTIC SPACES OF EXPECTATION as a subtle update of Brechtian strategies for audience engagement. The following elements and features appear time and again in both the conversations and the critical essay's approach, as elements that reorganise the time and space shared by viewers and performers:

- The inscription of subtle and sudden asymmetries made possible through the installation of *Banners*, with great simplicity and speed.

- The proliferation of points of view through multiple possibilities provided by the position of the viewer.

- The fabrics in *Banners* present themselves as uncontrollable materials, boundless and excessive before the rigidity of the architectural spaces they are installed in.

- With the installation of *Banners* comes the possibility to create -and to insert in other spaces- a context that is one's own, chosen and protected. The construction of one's own context allows for the step from a position taken without a choice, to a chosen one. In this way, *Banners* provides a format whose specific characteristics confront the

imposition to continuously perform. The test or rehearsal format is articulated through the following strategies:

- Bringing the space and time of production and presentation closer together, freeing the work from the need to articulate a finished product -including the "before" and "after" of the performance or presentation-.

- Repetition and repertory don't only appear as one of the essential elements of a rehearsal, but also as a way of carving out time frames that connect production and presentation, helping to impregnate the work with an irreverent spontaneity, and thus avoiding giving in to the time regime of the ubiquitous need to perform.

- Habit as routine and daily practice that challenges the conventions of producing an artwork that is a finished product, and as a space for reflection about the connection between the everyday and utopian visions.

- As in any rehearsal, the actors shift their positions to observe what is taking place from the outside, or take up different positions within the space in order to see and listen from a different perspective. Authorship is dissolved in the open negotiation of the roles of production and expectation during the making and presentation of the work.

III. Discoteca Flaming Star's *Banners* FORMULATE A FLUCTUATING IDIOMATIC SPACE FOR FORMS OF HAPPINESS through their textual formalisation. Franco Berardi has pointed out to us the need to formulate forms of happiness from which to remove oneself from the imperative to perform, which we referred to at the beginning of the conclusions section. In this sense, via Fred Moten (who in turn draws on Derrida), we have found the idiomatic as a form that stands on the margins of general language, understood as the totality of what is correct or appropriate.

Banners contributes to this process as a result of:

- The text appearing on the fabric: written, found, and read with the entire body, with the immediacy of a haptic artefact.
- The texts as the condensation of a process of dialogue-based exchange between artists, described by Mona Kuschel as a sort of non-introspective working diary of contemporary art practice.
- The texts grow out of punk's musical and performative context, leaving their meaning open-ended, and allowing them to become part of a non-normative idiomatic drive that aspires to remove itself from the imperative to continuously perform, without dispensing with the energy that a performance linked to the ordinary is capable of unleashing.

VI. EPÍLOGO TEXTIL

El trabajo en vídeo “Sticky Stage (Chapter 4)” ha sido realizado durante los últimos 8 meses de trabajo en esta tesis doctoral. Densidades textiles dejan entrever material que documenta la performance como ensayo “Sticky Stage” de Discoteca Flaming Star en The Kitchen, Nueva York en 2014 mezclado con material de “The Rehearsal” de Jules Dassin (1974).

En el siguiente link (introduciendo la contraseña aquí indicada) se puede ver esta obra de Discoteca Flaming Star.

<https://vimeo.com/120515290>

Pass: stickystage(chapter4)



Fig. 14. Prueba de resistencia para “Sonic Banner” de Discoteca Flaming Star 2015. Fotografía: Mona Kuschel.

La imagen muestra una prueba de resistencia de la tela un nuevo Banner de Discoteca Flaming Star, “Sonic Banner” (2015) realizado durante la última fase de investigación de este trabajo.



Fig. 15. "André Cadere" Una película de Sarkis, Paris 1972.
Cámara: Sarkis
Super 8, color, sin sonido. 5,49 min.



Fig. 16. "André Cadere" Una película de Sarkis, Paris 1972.
Cámara: Sarkis
Super 8, color, sin sonido. 5,49 min.



Fig. 17. "André Cadere" Una película de Sarkis, Paris 1972.
Cámara: Sarkis
Super 8, color, sin sonido. 5,49 min.

Y

"Banner para defensa tesis" Discoteca Flaming Star (2015).
Este Banner será instalado para la defensa de este trabajo de investigación.

VII. BIBLIOGRAFÍA

A

AA.VV. *David Reed* (1995). Kolnischer Kunstverein. Colonia: Cantz.

Alloa, Emmanuel. (2012). “Metaxy: oder warum es keine immateriellen Medien gibt”, en Gertrud Koch, Kirsten Maar y Fiona McGovern. *Imaginare Medialität / Immaterielle Medien*. Munich: Wilhelm Fink.

Álvarez Reyes, Juan Antonio (ed.) (2008). *Mil veras mil prinzessinnen mil centralias* (1998). Móstoles: Centro de Arte Dos de Mayo.

B

Barthes, Roland (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Bergdoll, Barry & Dickerman, Leah (2009). *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*. Nueva York : MoMA.

Berger, Otti (1930). “Stoffe im Raum” en *ReD (Revue Devětsilu)* 3, nr. 5. Praga: Svaz moderní kultury Devětsil. P. 143-145.

Blistène, Bernard, Chateigné, Yann, Borja-Villel, Manuel (ed.) (2007). *Un teatro sin teatro*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo.

Boltanski, Luc y Chiapello, Ève (2000). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.

Bordowitz, Gregg (2004). *The Aids Crisis is Ridiculous and Other Writings, 1986-2003*. Cambridge: The MIT Press.

Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: A. Machado Libros.

C

Chace, Reeve (2003). *The Complete Book of Oscar Fashion - Variety’s 75 Years of Glamour on the Red Carpet*. New York: Reed Press.

Cixous, Hélène (1980). *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlín: Merve Verlag.

Clausen, Barbara (ed.). (2006) *After the Act: The (Re) Presentation of Performance Art*. Theorie Series Volume 03 MUMOK Vienna. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig y Nuremburgo: Verlag für moderne Kunst.

Colomina, Beatriz (1996). *Privacy and publicity: modern architecture and mass media*. Massachusetts: MIT Press.

Cramer, Franz Anton (2001). *Der unmögliche Körper. Etienne Decroux und die Suche nach den theatralen Leib*. Tübingen: Niemeyer.

Crary, Jonathan (2013). *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London, New York: Verso.

Cvetkovich, Ann (2012). *Depression a public feeling*. Durham & London: Duke University Press.

Cvetkovich, Ann (2003). *An Archive of Feelings*. Durham & London: Duke University Press.

D

Day, Jeremiah & Evenhuis, Maarten (2009). *Jeremiah Day/ Simone Forti*. Dublin : Project Press.

Deren, Maya (2004). *Divine Horsemen. The living Gods of Haiti*. New York: McPherson & Company.

De Diego, Estrella(2005). *Travesías por la incertidumbre*. Barcelona: Seix Barral.

Didi-Huberman, Georges (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo acuestas?* Madrid: TF Editores / Museo Reina Sofía.

Didi-Huberman, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Discoteca Flaming Star & Raether, Johannes Paul (ed.) (2013) *Show, Demonstrate, Exchange. Performance-Art-Academy*. Stuttgart: Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Draxler, Helmut (2012) “Return of the Proff” en Moss , Avigail & Stakemeier, Kerstin (ed.) *The Implicit Horizon*. Maastrich: The Jan van Eyck Academie.

F

Fernández Polanco, Aurora (2013). “Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer” en Blasco, Selina (ed.) *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones asimétricas.

Fiedler, Jeannine (1993). *Paul Outerbridge Jr. - Photographien*. München: Schirmer/ Mosel.

Fiedler, Jeannine (1993) “Dompteur der Weiblichkeit”. *Paul Outerbridge Jr. - Photographien*. München: Schirmer/Mosel.

Fischer, Ole W. (2010) “Structural Ornament and Ornamental Structure?” en Weddigen, Tristan (ed.) (2010). *Metatextile: Identity and history of a contemporary art medium*. Textiles Studies 2. Edition Imorde. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Forti, Simone (1974). *Handbook in Motion. An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*. Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

Forti, Simone (2003). *Oh, Tongue*. Los Angeles: Beyond Baroque.

Foster, Hal. (2004). “An archival Impulse” en OCTOBER 110, Fall 2004, pp. 3–22.

Fried, Michael (1967) "Art and Objecthood" (Fried, 1967:12-23) Artforum 10, verano 1967, pp. 12-23
Furlong, William. (2000). *Speaking of Art. Four decades of art in conversation*. Nueva York: Phaidon.

G

González García, Angel. (2000). *El resto*. Bilbao: Museo de Bellas Artes y Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Gordon, Avery F. (1997) *Ghostly Matters: Haunting And The Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Graham, Dan (1993). *Rock My Religion*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Gregor, Erika & Ulrich (1974). "The Rehearsal. Interview mit Jules Dassin und Melina Mercouri" en internationales forum des jungen films. Berlín: freunde der deutschen kinemathek. P. 12-17.

H

Hatwell, Yvette (2003) "Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Manual Perception" en Streri, Arlette y Gentaz, Edouard (ed.) *Touching for Knowing: Cognitive Psychology of Manual Perception*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamin B.V.

K

Kittler, Friedrich (2002). *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve Verlag.

Kester, Grant H. (2004). *Conversation pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

Kotzamani, Marina (2000) "Notations: The Rehearsal by Jules Dassin (1974): An Edifying Story Told Inside Out," en *Journal of Hellenic Diaspora* 26.2 (2000). Nueva York: Pella Publishing Company.

L

Lam, Thien (ed.) (2012). *Audience as Subject*. San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts.

Loos, Adolf (1997 cop. 1931). "Ornament und Verbrechen" en Opel, Adolf (ed.). *Trotzdem Gesammelte Schriften 1900-1930*. Viena: Prachner.

M

Marcus, Greil (2001) *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*. Londres: Faber and Faber Limited.

McNeil and McCain, Gillian (1996) *Please Kill Me*. London : Little, Brown and Company.

Mentges, Gabriele & Nixdorff, Heide (ed.) (2002). *Textildesign. Voysey-Endell-Berger*. Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen. Berlín: edition eberbach.

Moten, Fred. (2003). *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Müller, Ulrike. (2006). *Work the Room*. OE critical readers in visual cultures #8. Berlin: b_books.

P

Plant, Sadie (1998). *Ceros + Unos*. Barcelona: Ediciones Destino.

Phelan, Peggy. (1996). *Unmarked. The politics of performance*. Routledge: Nueva York.

R

Reed, David (2005). "Exchange". Artists on Artists Lecture Series: David Reed on Blinky Palermo. Dia Art Foundation. 17 de octubre de 2005. (Manuscrito de Reed para dar la conferencia, no ha sido publicado. Cesión de David Reed via correo electrónico en junio de 2008).

Reed, David (2009). "Exchange" en Cooke, Lynne y Kelly, Karen con Schröder, Barbara (ed.). *Palermo. To the People of New York City*. Nueva York: Dia Art Foundation, Düsseldorf: Richter Verlag.

Rainer, Yvonne (2006). *Feelings Are Facts. A life*. Cambridge: MIT Press.

Rogers, Henry (ed.) (2012). *I see what You're Saying : The Materialisation of Words in Contemporary Art*. Birmingham: BIAD / Ikon Publications.

S

Semper, Gottfried (1856) en la revista *Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich*, vol. 1. Nr 3. P. 304-343.

Schindler, Tabea. (2014). *Arachnes Kunst. Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Textiles Studies 6. Edition Imorde. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Smith, T'AI (2006). "Limits of the Tactile and the Optical: Bauhaus in the Frame of Photography". Grey Room. No.25. Fall, 2006. Boston: The MIT Press. P. 6-31.

Snauwaert, Dirk & Weibel, Peter (1996). *André Cadere. Unordnung herstellen*. München & Graz: Kunstverein Munich & Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie, Graz.

T

Tozzi, Tommaso (2008). *Arte di opposizione. Stigli di vita, situazioni e documenti degli anni Ottanta*. Milán: shake edizioni.

V

Valdivieso, Mercedes (ed.) (2005). *La Bauhaus de Festa 1919-1933*. Barcelona: Fundació La Caixa.

Verwoert, Jan. (2010). *Tell Me What You Want, What You Really, Really Want*. Berlin, Nueva York: Sternberg Press.

W

Webber, Mark (ed.) (2014). *Film As Film. The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*. London: The Visible Press.

Weddigen, Tristan (ed.) (2010). *Metatextile: Identity and history of a contemporary art medium*. Textiles Studies 2. Edition Imorde. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Weddigen, Tristan (ed.) (2011). *Unfolding the textile medium in early modern art and literature*. Textiles Studies 3. Edition Imorde. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
Wiese von, Stephan & Martin, Sylvia (ed.) (1999). *Buthe: Michel de la Sainte Beauté*. Kunstmuseum Düsseldorf. Heidelberg: Umschau/Braus Verlag

Wilson, Mick & van Ruiten, Schelte (ed.)(2013). *SHARE, Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublin, Gotheburg: SHARE.

Witzgall & Stakemeier (ed.) (2014). “Eigentlich 12 Mal Alissa. Discoteca Flaming Star (Cristina Gómez Barrio & Wolfgang Mayer” en Macht des Materials / Politik der Materialität. Diaphanes, Zurich.

FUENTES WEB

A

“Action! - Action at Mytilini-Harbour (Greece)” (2009). Enlace <<http://frontexplode.eu/action/>> consultado por última vez el 04.01.2015.

B

“*Bauhaus* 1919-1928” (1938-39). Enlace <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=287> consultado por última vez el 04.01.2015.

Berardi, Franco & Scotini, Marco (s.a.) “Disobedience and cognitariat”. Enlace <<http://www.disobediencearchive.com/texts/cognitariat.html>> consultado por última vez el 03.03.2015.

Bohm-Duchen, Monica (2009) “Herbert Bayer”, Oxford University Press, Enlace <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=399> consultado por última vez el 04.01.2015.

Buchman, Sabeth & Frank, Rike (2014). “A Survey on the significance of textiles in contemporary thought and praxis”. *Texte zur Kunst*. Nr. 94/Mai 2014. También: <<https://www.textezurkunst.de/94/umfrage-zur-bedeutung-des-textilen/>>

Buchman, Sabeth & Ruhm, Constanze (2013) “Subject Put to the Test” en *Texte Zur Kunst*. Nr. 90/ June 2013. “How we aim to work”. También en: <http://www.textezurkunst.de/90/buchmann-ruhm-subjekt-auf-probe/>

C

“Café Samt & Seide” 1927, Berlín. Enlace <http://www.projektmik.com/artist_info.php?SID=vgM1b2LCKP4l&aid=12&aname=>> consultado por última vez el 04.01.2015.

Chery, Dieu Nalio (2013). “Augenblick: Rothaut”, en *Spiegel Online – Reise*. Enlace <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/a-881045.html>> consultado por última vez el 04.01.2015.

Cixous, Hélène (2007) “Hélène Cixous at the NYS Writers Institute in 2007” (Documentación de ponencia en vídeo). Enlace <<http://www.youtube.com/watch?v=evT0gGJ5Oms>> consultado por última vez el 11.03.2015.

Corvalán, Kekená (2014). “Marta Neves: “Não-ideias” en la 31 Bienal de San Pablo”. <<http://www.leedor.com/contenidos/artes-visuales/marta-neves-nao-ideias-en-la-31-bienal-de-san-pablo>> última consulta 4.01.2015.

D

Discoteca Flaming Star (s.a.). <<http://www.discotecaflamingstar.com/index.php?id=concept.htm>> consultado por última vez 12.04.2015

Duque, Karina (2011) “Clásicos de Arquitectura: Casa de Vidrio / Lina Bo Bardi”. Enlace <<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-114321/clasicos-dearquitectura-casa-de-vidrio-lina-bo-bardi>> consultado por última vez el 04.01.2015.

E

“EU Kunsthalle” (s.a.). Enlace <<http://www.eukunsthalle.com/>>. consultado por última vez el 04.01.2015.

F

Fernández Polanco, Aurora (2014) “Instantáneas. Imágenes multitudes, pensamientos. Una conversación con Susan Buck-Morss”. En Re-Visiones. Madrid : Universidad Complutense. Enlace <<http://re-visiones.net/spip.php?article119>> consultado por última vez el 11.03.2015.

G

gemäldegalerie alte meister (s.a). Enlace <<http://altmeister.museum-kassel.de/33765/0/0/147/s30/0/0/objekt.html>> consultado por última vez el 15.03.2015

Grammel, Søren (2011). “Ruth Buchanan. Eigenwillige Zeichensetzung” <http://www.grazerkunstverein.org/version_pre2014/component/content/article/2-programm/184-2806-2011--0309-2011--ruth-buchanan-eigenwillige-zeichensetzung.html> última consulta 4.01.2015.

H

Helin, Saskia (2011) “Pflege des freundschaftlichen Verkehrs“ - Das *Bauhaus* und seine Feste”. Enlace <<http://bauhaus-online.de/magazin/artikel/pflege-des-freundschaftlichen-verkehrs>> consultado por última vez el 04.01.2015.

I

“Issue 4 Do You Wish to Direct Me? release block party” (2005). Enlace <<http://www.lttr.org/events/issue-4-do-you-wish-to-direct-me-release-block-party>> consultado por última vez el 04.01.2015.

L

Lane, Jill & Godoy-Anativia, Marcial (ed.). (2010). “Unsettling Visuality” en e-misférica. Nr. 7.1. Verano 2010. Edición digital bajo. <www.emisferica.org> última consulta 03.01.2015.

M

Macher, Julia (2005) “Die Feste der *Bauhaus-Künstler*”(entrevista en Deutschlandradio). Enlace <http://www.deutschlandradiokultur.de/die-feste-der-bauhaus-kuenstler.1013.de.html?dram:article_id=165099> consultado por última vez el 04.01.2015.

Moten, Fred. (2013) Keynote en el marco de la conferencia *After Year Zero, Geographies of Collaboration I*. Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Enlace <<https://hkw.de/de/app/mediathek/audio/25271>> consultado por última vez el 03.03.2015.

Moten, Fred. (2012) “The Touring Machine: Flesh Thought Inside Out”. Part of the ROSTRUM series, hosted by The Language and Thinking Program at Bard College. Enlace <<http://vimeo.com/50116966>> consultado por última vez el 03.03.2015.

N

“Nana Not Alone” (s.a.) Enlace <<http://www.nana-and-friends.de/nana-not-alone/>> consultado por última vez el 04.01.2015.

P

Plant, Sadie (2012). “Art and Writing” en Rogers, Henry (ed.) (2012). *I see what You’re Saying : The Materialisation of Words in Contemporary Art*. Birmingham: BIAD / Ikon Publications. Enlace <<http://www.sadieplant.com/home/publications/ikon>> consultado por última vez 05.02.2015

R

Raether, Johannes Paul (s.a.). “Prachtstrasse”. Enlace <<http://www.johannespaulraether.net/>>. consultado por última vez el 04.01.2015.

Raether, Johannes Paul (s.a.). “Protektorama World Healing Witch”. Enlace <<http://www.johannespaulraether.net/>>. consultado por última vez el 04.01.2015.

“Räume und Säle”(s.a.). Enlace <http://www.sanssouci-sightseeing.de/frameset/default.asp?MainFrameSrc=/frameset/mainframe.asp&ContentSrc=/potsdam/park_sanssouci/schloss_charlottenhof/content.asp&MainSrc=/potsdam/park_sanssouci/schloss_charlottenhof/raeume/raeume.htm> consultado por última vez el 04.01.2015.

“Ricardo Basbaum”(s.a). Enlace <<http://www.ludlow38.org/index.php?/upcoming/friedl-kubelka-gerard-byrne-ricardobasbaum/>> consultado por última vez el 04.01.2015.

S

Sanchez, Jose A. (2009) “Teatralidad y cultura visual”. Artea. Enlace <<http://arte-a.org/node/366>>. consultado por última vez el 17.03.2015.

Seiferten, Dirk (2014) “Atomtransporte-Protest: Atomfrachter “Atlantic Cartier“ erneut im Hamburger Hafen”. Enlace <<http://www.robinwood.de/wordpress/blog/aktion/2014/05/atomtransporte-protest-atomfrachter-atlantic-cartier-erneut-im-hamburger-hafen/>> consultado por última vez el 04.01.2015.

Staatliche Samlung Dresden (s.a.) Foto Vermeer. Enlace <<http://www.skd.museum/en/special-exhibitions/archive/the-young-vermeer/>> consultado por última vez el 17.03.2015.

W

“What do you Look Like? A Crypto Demonic Mystery” (2006). Enlace <<http://cascoprojects.org/what-do-you-look-like-a-crypto-demonic-mystery-0>> consultado por última vez el 04.01.2015.

“what why where basso broadway?”(s.a.). Enlace <<http://www.basso-berlin.de/broadway/index.php?action=what>> consultado por última vez el 04.01.2015.

Wikipedia(s.a.)“Aue-Pavillon”. Enlace <<http://regiowiki.hna.de/Aue-Pavillon>> consultado por última vez el 04.01.2015.

Wikipedia (s.a)“Leave Home” Enlace <http://en.wikipedia.org/wiki/Leave_Home> consultado por última vez el 04.01.2015.

Wikipedia (s.a.) ‘Nicolas Maes’ <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Nicolaes_Maes_-_Eavesdropper_with_a_Scolding_Woman_-_WGA13817.jpg>

ANEXO

Discoteca Flaming Star (Maren Maurer, CGB, Jim Galbraith, WM)

Título: **INGRID (Inzwischen) 2009** [del alemán: INGRID (Mientras tanto), 2009]

Ejecución: el 7 de noviembre de 2009 en el Performance Project, en la ciudad de Nueva York, dentro de la performance Biennial Performa 09.

Aproximadamente 40-60 min de performance con sonido, canciones, poemas, danza, dibujos, diapositivas y 1 *Banner*.

Componentes:

Una interpretación/improvisación casi continua a la **batería de Jim Galbraith** que acompaña toda la performance. Para la performance en general, un *heart-beat* y una estructura, y para las canciones un *backtrack*.

El trabajo en audio **Ingrid** (2008, 12 min 45 seg, voz: Celine Condorelli).

La obra surge de una narración basada en una biografía real que unos años antes había sido escrita y ampliada con elementos de ficción por DFS.

Posteriormente el texto se ha traducido desde una narración construida en la forma dialógica de cartas a esta pieza sonora. Una misma voz femenina recita fragmentos del diálogo, siendo interrumpida solamente por frecuencias de sonido. Se pide al oyente que extienda por sí mismo la narración de los personajes, delicadamente diferenciables ahora.



Fig. 14. Guión para “INGRID (Inzwischen)” 2009. De DFS

INGRID –como una especie de oráculo abierto– facilita un espacio de sonido sobre el cual imbricar otros elementos sonoros dentro de la performance (parlamento y canciones). Al comienzo y al final de la performance se interpretan o presentan:

Una improvisación de **danza** por la artista de performance **Maren Maurer** a partir de *Ingrid* y de su propia imagen vídeo en *Maren (dark)*, de DFS, bailando en *New Tribune*, de Rita McBride y Manuel Graf.

Diapositivas de la obra *Maria* que van apareciendo y desapareciendo. La obra, realizada por WM en 1989-90 en una residencia para la tercera edad donde trabajó durante dos años, muestra a unas ancianas cariñosas, infantiles y frágiles que están presentes en el espacio protegido de la performance.

CGB y WM repartirán entre el público unos **dibujos** tamaño postal de la serie "...". No habrá comentario ni explicación. Tampoco los volveremos a recoger.

Ofrecidos al final de la performance, mientras se vuelve a ejecutar INGRID por segunda vez:

Canciones cantadas y **poemas** leídos por CGB y WM.

Se instala un **Banner** semitransparente, creando así diferentes posibilidades de espacios/visiones.

Banner negro (3)

2009, 400 x 1200 cm (4,37 x 13,12 yardas)

La permeable y a la vez resistente estructura reticulada del *Banner* denota su utilización efectiva como elemento de protección en trabajos de rehabilitación en el espacio público, y por lo tanto en el trabajo y la acción en el sentido más amplio. El repetido fragmento de frase "NoBoris" que va cosido con hilo a la red se desperdiga por toda el *Banner* como una repetición insólita y a

la vez autárquica que sugiere asimismo un error de fabricación. "NoBoris" hace referencia a Boris Lurie (1924-2008), superviviente del Holocausto y uno de los padres fundadores del movimiento "NO!art" iniciado en Nueva York en 1959. El movimiento se rebelaba contra el sistema del arte, difundía la libertad de la idea y estuvo fuertemente marcado por momentos de colaboración, organización solidaria y una estética drástica, con lo que se crean momentos de fascinación. Sin atender a la parcial reputación romantizada del "No!art" y de Lurie, las contradicciones biográficas se tematizan aquí en el propio personaje.

... lo que les ocurre a los *Banners* sigue siendo un misterio para nosotros...

y: ¡¡¡muchísima **luz ámbar**!!!